

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Ústav hudební vědy

Diplomová práce

Bc. Martina Horejšová

George Gershwin: Concerto in F pro klavír a orchestr

George Gershwin: Concerto in F for piano and orchestra

Velké poděkování za odborné vedení patří vedoucí práce prof. PhDr. Jarmile Gabrielové, CSc. V průběhu zpracovávání tématu mi poskytla mnoho cenných rad, díky nimž jsem mohla magisterskou práci dokončit a zároveň získat nové zkušenosti se zpracováváním předkládaného tématu.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 4. 1. 2016

ABSTRAKT

HOREJŠOVÁ, Martina: *George Gershwin: Concerto in F pro klavír a orchestr* [Diplomová práce]. Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy. Vedoucí: prof. PhDr. Jarmila Gabrielová, CSc. Praha 2016.

Ústředním tématem práce je hudební analýza *Concerta in F* – jediného klavírního koncertu George Gershwina z roku 1925. Práce vezme v úvahu také život skladatele, dobový historický kontext, týkající se amerického kulturního, společenského a politického ovzduší, a dobovou hudební tvorbu, jež ovlivnila Gershwinovu kompoziční techniku. Zaměří se také na dvojici dalších skladatelů (Sergej Rachmaninov a Maurice Ravel) z počátku 20. století, kteří jsou autory podobně pojímaných koncertů.

Klíčová slova: koncert, George Gershwin, Sergej Rachmaninov, Maurice Ravel, jazz, Amerika, komparace, analýza, kontext, vliv, styl.

ABSTRACT

HOREJŠOVÁ, Martina: *George Gershwin: Concerto in F for piano and orchestra* [Diploma thesis]. Charles University in Prague. Faculty of Arts. Institute of Musicology. Supervisor: prof. PhDr. Jarmila Gabrielová, CSc. Prague 2016.

The main theme of the diploma thesis is a musical analysis of *Concerto in F* – the only Gershwin's piano concert from 1925. This diploma thesis also contains information about composer's life, contemporary historical context with relation to American cultural, social and political climate. As well text includes contemporary musical production, which influenced Gershwin's compositional technique. There will also be a comparison between George Gershwin and two other composers (Sergei Rachmaninoff and Maurice Ravel) who also created concert for piano and orchestra in the early 20th century.

Key words: concert, George Gershwin, Sergei Rachmaninoff, Maurice Ravel, jazz, America, comparison, analysis, context, influence, style.

Obsah

ABSTRAKT	4
ABSTRACT	4
ÚVOD	7
1 STAV BĚDÁNÍ	8
1.1 Prameny	8
1.2 Literatura	13
1.2.1 Slovníková hesla	13
1.2.2 Souborná pojednání	14
1.2.3 Monografie	18
1.3 Nahrávky	22
1.4 Různý přístup v analýzách dalších autorů	24
1.4.1 Mario Pasi (1958)	24
1.4.2 Christian Martin Schmidt (1987)	25
1.4.3 Carol J. Oja (2000)	27
1.4.4 Howard Pollack (2007)	28
1.4.5 Dana Řeřichová (2012)	30
1.5 Resumé analytických přístupů	31
2 OBECNÝ KONTEXT A CHARAKTERISTIKA PROSTŘEDÍ V DOBĚ VZNIKU KONCERTU	34
2.1 Jazzové vlivy na rozvoj nových směrů a přesahy žánru do vážné hudby	36
2.2 Poznámky k vývoji velkého klavírního koncertu do počátku 20. století	38
3 ŽIVOT GEORGE GERSHWINA V KONTEXTU DÍLA	41
3.1 Základní údaje o životě George Gershwin	41
4 GEORGE GERSHWIN – <i>CONCERTO IN F</i> (1925)	43
4.1 Okolnosti vzniku koncertu	43
4.2 Gershwinův kompoziční styl	45
4.3 Obsazení orchestru v Gershwinově klavírním koncertu	47
4.4 Základní charakteristika Gershwinova <i>Concerta in F</i>	50
4.4.1 Formální průběh první věty	51
4.4.2 Formální průběh druhé věty	61
4.4.3 Formální průběh třetí věty	68
5 SPOLEČNÁ CHARAKTERISTIKA VYBRANÉ TROJICE SKLADATELŮ (George Gershwin – Sergej Rachmaninov – Maurice Ravel)	75
5.1 Sergej Vasiljevič Rachmaninov - 4. koncert pro klavír a orchestr, g moll (1926)	75
5.1.1 Zařazení Rachmaninovova díla do dobového kontextu	75

5.1.2	Rachmaninovův kompoziční styl	77
5.1.3	Obsazení orchestru čtvrtého klavírního koncertu	78
5.1.4	Pianistická technika v souvislosti s Rachmaninovým čtvrtým klavírním koncertem	78
5.1.5	Stručný popis formy Rachmaninovova čtvrtého <i>Koncertu g moll</i>	80
5.2	Maurice Ravel – <i>Klavírní koncert G dur (1931)</i>	82
5.2.1	Zařazení díla do kontextu	82
5.2.2	Ravelův kompoziční styl	82
5.2.3	Obsazení orchestru v Ravelově <i>Koncertu G dur</i>	83
5.2.4	Pianistická technika v souvislosti s <i>Koncertem G dur</i>	84
5.2.5	Stručný popis <i>Koncertu G dur</i>	85
ZÁVĚR		87
SEZNAM LITERATURY		88
Slovníková hesla		90
PRAMENY		92
INTERNETOVÉ ZDROJE		92

ÚVOD

Předložená práce se zabývá, jak již název naznačuje, klavírním koncertem George Gershwinu a přináší poznatky ze skladatelova života především v kontextu tohoto díla. Dále uvádí kompozičně stylovou analýzu díla a následnou komparaci s dalšími podobnými skladbami. Pro tento účel byly z množství klavírních koncertů oné doby zvoleny: *4. klavírní koncert g moll (1926)* od Sergeje Rachmaninova a *Klavírní koncert G dur (1931)* od Maurice Ravela. Prostřednictvím kontextu dobové reflexe je posléze vřazuje do dalších souvislostí. Otázky, které si klademe, se týkají zařazení Gershwinova koncertu a skladatele samotného do dobového a místního kontextu americké potažmo i západoevropské hudby. V neposlední řadě vezme v potaz i hudební tvorbu ovlivňující Gershwinovu skladatelskou práci.

Kromě hudební analýzy, jež tvoří těžiště výzkumu, se zmiňuji i o obecně historických okolnostech a dobové recepci. Zároveň bude odkazováno na rozsáhlejší díla či drobnější pojednání o koncertu, díky nimž lze lépe pochopit souvislosti jeho vzniku a jeho účinku na tehdejší posluchače. Názorový rozpor týkající se Gershwinova koncertu existoval tehdy jak mezi jeho skladatelskými kolegy, tak v řadách veřejnosti a hudebních kritiků.

Významným zdrojem inspirace bylo pro Gershwinu mnoho jeho současníků i předchůdců z řad skladatelů. S tím souvisí i odkaz koncertní formy, na kterou se pokusil skladatel více či méně navázat. Z dnešního pohledu je až k neuvěření, jak tento geniální skladatel stále cítil ve svém řemeslu nedostatky, které chtěl zdokonalovat. Můžeme říci, že ne vše, co pokládal za chyby či nedostatek ve svém vzdělání, skutečně chybné bylo. Spíše tyto „nedostatky“ můžeme považovat za specifické rysy jeho skladatelské práce, které ho odlišovaly od jiných skladatelů.

Koncertem se zabývám vzhledem k jeho důležitosti pro další vlastní Gershwinův i hudební vývoj v dobovém a místním kontextu. Analýza odkrývá podstatné znaky koncertu a text také vezme v potaz Gershwinovu formální návaznost na tradici koncertu nastolenou v druhé polovině 19. století. Tradiční formální koncept koncertu bude dále v textu nastíněn.

Cílem práce je zejména předložit formální a stylovou analýzu a též zaujmout postoj k analýzám dalších badatelů a jejich různému přístupu (i vzhledem k rozsahu a zaměření práce) ke stejnému hudebnímu materiálu.

1 STAV BĚDÁNÍ

1.1 Prameny

Údaje o soupisu Gershwinových děl a jejich zvukových záznamů je součástí následujících katalogů: *A Catalogue of the Exhibition Gershwin: George the Music: Ira the Words; George Gershwin: A Selective Bibliography and Discography, Bibliographies in American Music, no. A; A Gershwin Companion: a Critical Inventory and Discography, 1916 - 1984*.¹

Podstatná část Gershwinovy pozůstalosti, jejíž součástí jsou kromě jiného též jeho rukopisy a rukopisy bratra Iry, je uložena v *Library of Congress* (Washington, D.C.).² *George and Ira Gershwin Collection* obsahuje ve svých 60 tisících přehledně uspořádaných položkách hudební rukopisy, rukou či na stroji psané texty, tištěnou hudbu, korespondenci, fotografie, programy a propagační materiály, úřední záznamy, 31 deníků zaznamenávajících téměř celý život obou bratrů a tisky (včetně skic, klavírních a vokálních výtahů a plné orchestrace děl). Její uspořádání je chronologické.

Tvůrcem sbírky je George Gershwin (1898 – 1937) a jeho bratr Ira (1896 – 1983). Také rodinní příslušníci a přátelé obou bratrů dodali posléze do sbírky mnoho cenných materiálů (např. rukopisy a dopisy). K jejímu postupnému rozrůstání dochází až do současnosti. Z historie sbírky se kupř. dovídáme, že Leopold Godowsky III (syn Georgovy nejmladší sestry Frances a jejího manžela Leopolda Godowsky, ml.) daroval do sbírky v roce 1987 notové materiály ze skladatelovy knihovny. A později Leopold Godowsky III a Elaine Godowsky v roce 2004 darovali přímo Gershwinův rukopis *Concerta In F*.³

¹ Informace byly zprostředkovány na základě slovníkového hesla *Gershwin, George: Bibliography* v *The New Grove Dictionary of Music*: BORDMAN, Gerald; HISCHAK, Thomas S. a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: sv. 9. New York: Oxford University Press, 2001 s. 761.

² *George and Ira Gershwin Collection*, Music Division, Library of Congress, Washington D. C. Online přístup: <http://rs5.loc.gov/service/music/eadxmlmusic/eadpdfmusic/2010/mu010014.pdf>

³ Leopold Godowsky (1870 – 1938) byl velmi významným americkým koncertním pianistou, skladatelem a pedagogem. Jeho syn houslista Leopold Godowsky, ml. (1900 – 1983) se stal jeho osobním asistentem a s Georgem Gershwinem se znali již od 20. let 20. století. Znali se zejména díky častým návštěvám koncertů orchestru Paula Whitemana v *Palais Royal*. Zároveň oba v té době studovali kompozici u Rubina Goldmarka. Georgova setra Frances si vzala Leopolda Godowsky, ml. a měli spolu syna Leopolda Godowsky III (1938 – 2011), který se později po vzoru svého dědečka a strýce stal také skladatelem a pianistou.

Cit. dle: POLLACK, Howard. *George Gershwin: His Life and Work*. Berkeley: University of California Press, 2007, s. 19 – 20.

Z chronologicky zpracovaných biografických poznámek, které jsou součástí *George and Ira Collection*, bylo vybráno několik dat vztahujících se přímo ke klavírnímu koncertu. Zde je umístěn pouze jejich výčet: 3. 12. 1925 proběhla premiéra koncertu.⁴ 23. 12. 1925 se Gershwin objevil celkem šestkrát s Newyorskou filharmonií na letních koncertech v *Lewisohn Stadium*. Skladatel zde vystupoval jako sólista (*Rhapsody in Blue* a *Concerto in F*). Tyto koncerty překonaly hranici rekordních 15 000 diváků. Ve dnech 9. – 10. 7. 1925 vystoupil Gershwin jako sólista na závěrečném vystoupení v *Lewisohn Stadium*. Hrály se skladby: *Rhapsody in Blue*, *Concerto in F* a části z *Porgy and Bess*. Koncert též zazněl společně s devíti písněmi George a Iry Gershwinových a dalším orchestrálním dílem *An American in Paris* ve stejnojmenném filmu *An American in Paris* (listopad 1951).

Významnou součástí sbírky⁵ je též abecedně uspořádaný seznam rukopisů, skic, tisků a dalšího materiálu týkajícího se skladatelových vydaných děl. Obsahuje kompletní rukopisnou skicu koncertu (1. věta, červenec 1925; 2. věta, srpen – září 1925 a 3. věta, září 1925); rukopis s originální orchestrací (říjen – listopad 1925); tento původní rukopis byl dále obohacen 26. 8. 1961 o Irovy poznámky; rukopisný návrh první instrumentace (návrh není kompletní a vloženy jsou Irovy strojopisné poznámky); zkrácenou partituru (1. věta) a zkrácenou partituru (1. věta s připojeným finale obsahujícím pouze 88 taktů); zkrácenou partituru (2. věta), která zahrnuje 24 taktů 3. věty; neidentifikovatelné klavírní skicy (vložené do *Concerta in F*, s použitím černého, modrého a tyrkysového inkoustu); dvakrát tištěné aranžmá pro dva klavíry (publikováno v New Yorku, vydavatelství: *Harms*, 1927, obsahuje poznámky s opravami); tištěnou partituru pro dva klavíry (publikováno v New Yorku, vyd. *Harms*); rukopis první věty (první věta obsahuje přidáné takty); druhé vydání opravené verze 3. věty pro dva klavíry (nekompletní).

Za doklad premiéry koncertu považují program, jenž je součástí stručného *Symphony Society Bulletin* ze dne před premiérou koncertu – 2. 12. 1925. Uložený je v digitálním archivu Newyorské filharmonie. Informuje o premiérovém provedení *Concerta in F* – 3. 12. 1925. Obsahuje údaje o dvou prvních představení koncertu v *Carnegie Hall* - ve čtvrtek 3. 12. 1925 od 15:00 hod. a v pátek 4. 12. 1925 od 20:30 hod. *Concerto in F* bylo uvedeno na závěr programu koncertů. Před ním zazněla *Symphony no. 5 in B flat* (Alexander Glazunov) a

⁴ Instrumentaci koncertu provedl Gershwin na základě svého intenzivního studia orchestrace velkých symfonických děl svých předchůdců poprvé sám, stejně jako ji zpracoval u svých následujících orchestrálních děl (včetně *Porgy and Bess*).

⁵ *George and Ira Gershwin Collection*, Music Division, Library of Congress, Washington D. C. Online přístup: <http://rs5.loc.gov/service/music/eadxmlmusic/eadpdfmusic/2010/mu010014.pdf>

Suite Anglaise (Henri Rabaud). Dirigentem celého představení byl Walter Damrosch⁶ a sólistou George Gershwin. Kromě programu koncertu zve čtenáře na koncert 6. 12. 1925 v koncertním sále *Mecca Auditorium*, ve kterém pořádala koncerty *New York Symphony Society* (koncerty se přesunuly z předchozí *Aeolin Hall* a *Carnegie Hall*) a představuje krátce i osobnost skladatele George Gershwina v jeho nejdůležitějších životních meznících.

Autorem poznámek k programu je skladatel, dirigent (vedl *Home Symphony Orchestra*) a rádiový producent Ernest La Prade, který je též znám jako autor dětské didaktické novely *Alice in Orchestralia*. Zmiňuje Gershwinův původ, vzdělání, odkazuje na poslední nejvýznamnější počín - *Rhapsody in Blue*, který mu otevřel cestu ke spolupráci s Walterem Damroschem a *New York Symphony Society*. Ernest La Prade stručně popisuje obsah koncertu a hlavní témata kompozicí se prolínající.⁷

Následující kniha *American Composers On American Music* z roku 1933 je zařazena do pramenného výzkumu, neboť obsahuje zápis ze sympozia s autentickými výpověďmi současných skladatelů, které poskládal Henry Cowell.⁸ Účelem studie bylo poukázat prostřednictvím vlastního pohledu několika skladatelů na tehdejší americkou hudební situaci. Názory jednotlivých skladatelů se vztahují k jejich kolegům i k sobě samým a umožňují hlouběji porozumět změnám, k jakým americká hudba směřovala. V příspěvcích je poukazováno též na rozdíl mezi hudbou vycházející pouze z místní tradice a kořenů nebo ovlivněnou dalšími oblastmi. Součástí je i krátký Gershwinův příspěvek, o němž bude řeč níže.⁹

⁶ Walter Damrosch (1862 – 1950) pokračoval ve stopách svého otce dirigenta Leopolda Damrosche, který působil coby dirigent v newyorské *Metropolitan Opera* (matka Helene byla zpěvačkou). Walter se stal dirigentem *New York Symphony Orchestra*. Jako velmi dobrý skladatel byl schopen při dirigentské činnosti porozumět i moderní hudbě svých kolegů. Více bude Damrosch zmíněn v souvislosti s *Concertem in F* dále v textu, neboť Georgův kontrakt mezi ním a *New York Symphony Society* mu umožnil složit klavírní koncert F dur. Práci na koncertu pak započal v červenci 1925 a do konce září byl hotový základ kompozice. Kompletní rukopis s partiturou dokončil pak 10. 11. 1925. Cit. dle: POLLACK, Howard. *George Gershwin: His Life and Work*. Berkeley: University of California Press, 2007, s. 345 – 347.

⁷ *Symphony Society Bulletin*. New York, 2. 12. 1925, Vol. XIX, No. 6, Online přístup: <http://archives.nyphil.org/index.php/artifact/4db1c53a-9742-4bdb-98c5-1b6e51f4d18d/fullview#page/1/mode/2up>

⁸ Henry Cowell (1897 – 1965) je považován primárně za významného skladatele, ale byl také hudebním teoretikem či spisovatelem. Sám sebe v knize *American Composers On American Music* řadí do skupiny skladatelů, kteří ve svých dílech využívali rysů americké „domorodé“ hudby a zajímali se především o jejich autentické vyjádření. Současně Cowell do svých skladeb zařazoval i nové prvky v harmonii, rytmu či kontrapunktu.

Cit. dle: COWELL, Henry. *American Composers On American Music: Composers in Review of Other Composers*. California: Stanford University Press, 1933, s. 4.

⁹ COWELL, Henry. *American Composers On American Music: Composers in Review of Other Composers*. California: Stanford University Press, 1933. (dále jen COWELL, Henry, tamtéž, s. xy)

Henry Cowell vytváří několik skupin, do nichž rozděluje skladatele podle příslušnosti k určitému kompozičnímu stylu. George Gershwinu řadí do páté skupiny¹⁰ společně s dalšími skladateli, jakými jsou Aaron Copland (1900 – 1990)¹¹, John Alden Carpenter (1876 – 1951)¹², Werner Janssen (1899 – 1990)¹³, Bernard Rogers (1893 – 1968)¹⁴ a další. Podle něj se nepokusili vytvořit originální myšlenky a hudební materiál, ale použili to, co v Americe již existovalo, a přizpůsobili evropskému stylu. Gershwin je popsán jako „*the greatest master of real jazz, who extracts all original qualities from his jazz and puts into a typically European sentimental style, mixing Liszt, Puccini, Stravinsky, and Wagner, when he tries to write*

V kontextu knihy je pracováno s pojmem *folk-music*, který nelze vykládat pouze jako lidovou či zlidovělou hudbu, ale můžeme za ni považovat základ či kořeny, na nichž je postavena modernější hudba, a jsou v ní případně uplatňovány prvky z *folk-music*.

¹⁰ Pátou skupinu popisuje Henry Cowell následovně: „*A fifth group may be made of Americans who do not attempt to develop original ideas or materials but who take those which they already find in America and adapt them to a European style.*“

Cit. dle: COWELL, Henry, tamtéž, s. 8.

¹¹ Aaron Copland byl americkým skladatelem, spisovatelem o hudbě, pianistou a dirigentem. Při tvorbě své hudby našel zalíbení na jedné straně v hudbě pro veřejnou produkci na pódiu, v rádiu, v televizi a koncertních sálech a na druhé straně v komorní tvorbě pro sólový klavír.

Copland se stal jedním z velmi úspěšných skladatelů, vytvořil výrazný americký styl ve spojení s různými žánry, které zahrnují balet, operu a film. Též byl aktivní jako kritik, učitel, advokát a koncertní organizátor. Hrál významnou roli při vývoji americké hudby ve 20. století.

Cit. dle: POLLACK, Howard a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 6. New York: Oxford University Press, 2001, s. 398 a 400.

¹² Americký skladatel John Alden Carpenter byl synem profesionálního zpěváka, díky čemuž získal velmi brzy hudební vzdělání. Po klavírním a hudebně teoretickém vzdělání, které mu poskytli Amy Fay a W. C. E. Seeboeck, studoval hudbu na Harvardu u J. K. Paine. Studia posléze zakončil v roce 1897. Jeho práce obsahovala jak drobnější díla, tak i díla větších orchestrálních rozměrů, v nichž byl kupř. ovlivněn také jazzem.

Cit. dle: PIERSON, Thomas C. a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 5. New York: Oxford University Press, 2001, s. 180.

¹³ Americký dirigent a skladatel Werner Janssen studoval na *Dartmouth College* a na *New England Conservatory*. Mezinárodního úspěchu dosáhl díky dirigování všech Sibeliových koncertů v Helsinkách v roce 1934. Obecně jeho hudba zpracovává mimo jiných i jazzové prvky, které skladatel chápe jako moderní pojetí lidové hudby (*folk music*) bez použití tradičních struktur.

Cit. dle: REESE, Gustav; RENTON, Barbara A. a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 12. New York: Oxford University Press, 2001, s. 814.

¹⁴ Bernard Rogers působil jako americký skladatel a učitel. Se studiem klavíru započal již ve 12 letech. Skladatelova velká záliba v poezii se odrážela i v jeho kompoziční práci. Často byl v rozsáhlejších dílech a chorálních kusech také inspirován biblickými tématy. Jeho kompozice byly jak velkolepé, výrazné, tak často naopak také laškovní, zjemnělé a odlehčené.

Cit. dle: WATANABE, Ruth a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 21. New York: Oxford University Press, 2001, s. 518.

„classical“ music.“¹⁵ Za „classical“ music Henry Cowell nejspíše považuje skladatelovy tři rozsáhlejší kompozice symfonického charakteru, které vznikly do roku 1933.¹⁶

Problematika týkající se vydaných partitur Gershwinových děl byla řešena na základě soupisu jeho děl obsaženém ve výše zmíněné sbírce *George and Ira Gershwin Collection*.¹⁷ Svá raná díla – tedy písně Gershwin publikoval v nakladatelství *Remick*. U koncertní a další pozdější hudby se objevují nakladatelství *Harms*, *New World Music*, *Gershwin Publishing Corp.*, *Random House*, *Music Publishers Holding Corporation*.¹⁸

Při svém studiu a následné analýze jsem vycházela ze dvou dostupných partitur. Tou první byla koncertní partitura (přednostně využívaná pro tuto práci). Ve své digitální podobě je uložena v archivu Newyorské filharmonie a ke studiu online volně přístupná.¹⁹ Její první vydání pochází z roku 1927, druhá revidovaná verze vyšla později v roce 1942. Editorem a autorem předmluvy je Frank Campbell-Watson, který v předmluvě podává pouze základní informace o skladatelově kompozičním stylu. Watsonovo hodnocení Gershwina jako skladatele je velmi pozitivní. Gershwinovu hudbu dobře znal, neboť nebyl editorem pouze klavírního koncertu, ale i jeho dalších skladeb.

Jako druhý zdroj poznání koncertu sloužila kapesní partitura, jež je uložena v *Hudebním oddělení Národní knihovny* (Sg. 59g 6425, edited by Frank Campbell-Watson, z roku 1987). Autorem předmluvy je německý muzikolog Christian Martin Schmidt, který se odborně vyjádřil k cestě a okolnostem vzniku koncertu. Zmiňuje fakt, že *Rhapsody in Blue* byla prvním počinem na poli skladatelovy instrumentální tvorby, avšak ne garancí toho, že skladatel bude v tomto trendu pokračovat dál. Navíc v době jejího dokončování ještě nepřemýšlel o symfonickém koncertu. Schmidt uvádí jméno v podstatě iniciátora *Concerta in F* a jednoho z nejvýznamnějších dirigentů té doby Waltera Damrosche, jehož názory a myšlenky se v této práci později ještě objeví.²⁰

¹⁵ COWELL, Henry, tamtéž, s. 8.

Přímo o Gershwinově příspěvku bude pojednáno v kapitole o dobovém americkém kontextu, charakteristice prostředí a vlivech, které na skladatele nové generace dvacátých let dvacátého století působily – viz níže s. 35-36, 2. kapitola.

¹⁶ *Rhapsody in Blue* (1924), *Concerto in F* (1925) či *An American in Paris* (1928).

¹⁷ *George and Ira Gershwin Collection*, Music Division, Library of Congress, Washington D. C. Online přístup: <http://rs5.loc.gov/service/music/eadxmlmusic/eadpdfmusic/2010/mu010014.pdf>

¹⁸ Online přístup: <http://rs5.loc.gov/service/music/eadxmlmusic/eadpdfmusic/2010/mu010014.pdf>

¹⁹ WATSON, Frank Campbell- a George GERSHWIN. *Concerto in F: For Piano and Orchestra*. New York, 1987. Online přístup: <http://archives.nyphil.org/index.php/artifact/b996928a-9640-452b-be50-d572e30e7673/fullview#page/6/mode/2up>

1.2 Literatura

1.2.1 Slovníková hesla

Základní údaje pro zařazení díla do kontextu jsou čerpány ze slovníkových hesel, která se týkají *Concerta in F* vždy pouze okrajově vzhledem ke svému zestručněnému slovníkovému obsahu.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians rozděluje text o skladateli na několik částí – *Boyhood; From Broadway to Rhapsody in Blue; Years of celebrity and expansion; Gershwin as a songwriter; Concert works and Porgy and Bess*. Koncert pojímá jako zásadní především pro Gershwinův skladatelský vývoj a jako reflexi jeho neustálého studia forem, kompoziční práce a orchestrace. Popisuje ho v kapitole *Concert works and Porgy and Bess*, v níž porovnává skladatelova rozsáhlejší koncertní díla (dalším jsou *Rhapsody in Blue*, *American in Paris* a *Porgy and Bess*). Některé z uváděných poznámek ke kompozičnímu stylu (seriózních rozsáhlých děl i populární hudby) mohou být aplikovány při dalším poznávání jeho kompoziční techniky právě na pozadí analyzovaného *Concerta in F*. Součástí uváděného slovníkového hesla je též soupis skladeb rozdělených dle žánrů.²¹

Další heslo *George Gershwin* je součástí *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ze všech uvedených slovníků zpracovává Gershwinův život a práci nejpodrobněji. Tudíž je zde i cesta vzniku *Concerta In F* lépe zaznamenána.²²

Méně obsáhlé heslo ve specializovaném slovníku *The Encyclopedia of Popular Music* píše o koncertu pouze v rámci výčtu tří skladeb navazujících na *Rhapsody in Blue*, po jejímž úspěchu napsal Gershwin znovu hudbu v klasické formě. Zde jsou s ním uvedeny jen dvě skladby - *An American in Paris* a *Second Rhapsody*.²³

Soubornou práci z českého prostředí, která se o americkém skladateli zmiňuje, je *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*, v níž pod heslem *George Gershwin* kromě informací o skladatelově životě nalézáme i charakteristiku jeho základních hudebních počinů. Klavírní koncert je zde uveden opět jen jako součást výčtu s dalšími obdobně zaměřenými

²¹ CRAWFORD, Richard, Wayne J. SCHNEIDER, Norbert CARNOVALE a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 9. New York: Oxford University Press, 2001, s. 747-762.

²² SCHUBERT, Gisela a Ludwig FINSCHER (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil 7*, neue bearbeitet Ausgabe. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, 2002, s. 798-811. (dále jen SCHUBERT, Gisela a Ludwig FINSCHER (ed.), tamtéž, s. xy)

²³ LARKIN, Colin (ed.). *The Encyclopedia of Popular Music, 4th edition*. Oxford: Oxford University Press, 2006, s. 728-729.

kompozicemi a jako pokračování úspěchu, kterého dosáhl s *Rhapsody in Blue*. Kromě koncertu jsou v tomto výčtu citována klavírní *Preludia* (1926), symfonická báseň *An American in Paris* (1928), *Second Rhapsody* (1932) a *Cuban Overture* (1932).²⁴

1.2.2 Souborná pojednání

Literatura tohoto typu ukazuje skladatele i klavírní koncert v obecnější rovině a v jejich důležitosti v kontextu americké hudby. Knihy jsou seřazeny chronologicky a často se v nich objevuje citát dirigenta a objednavatele koncertu Waltera Damrosche, který bude níže podrobně vysvětlen. Souborné dílo je nutno vždy chápat komplexně a z hlediska toho, jakou má plnit funkci. Přihlédnuto bude tedy i k autorům předkládaných knih s vědomím jejich postoje k dobové americké hudbě.

Nejstarší literaturou tohoto typu je kniha *Our American Music*²⁵, jejíž první vydání pochází již z roku 1931 – vyšlo tedy ještě za Gershwinova života. Autor knihy a významný americký hudební historik John Tasker Howard chtěl postihnout jednotlivé období americké hudby od roku 1620 po současnost (za tu je považován v rámci posledního čtvrtého přepracovaného vydání rok 1939). Jednotlivé okruhy knihy tvoří hudba církevní, folková, lidová, indiánská, jazzová, swingová ad. Zabývá se mimo jiné kořeny americké hudby, na nichž se dá částečně postavit i pokrok, jímž americká hudba od roku 1620 prošla.²⁶ Závěr je pak naplněn informacemi o skladatelích první poloviny 20. století. George Gershwin je jmenován právě mezi těmito soudobými skladateli. Zabývá se jím celá vlastní kapitola, která stručněji popisuje důležité mezníky skladatelova života a jeho stěžejní díla. Z hlediska vědeckého však kniha není zcela relevantní, neboť v mnohých případech postrádáme odkazy či poznámky na to, odkud autor čerpal.

Podobně postrádáme odkaz na prameny i u poznámek Waltera Damrosche (zde poprvé, poté i v následujících knihách) ke *Concertu in F*. Dirigent, jenž pověřil Gershwina kompozicí koncertu pro *New York Symphony Society*, se vyjadřuje k dobové situaci kolem

²⁴ MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK, Igor WASSERBERGER. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část jmenná - světová scéna*. Praha: Editio Supraphon, 1986, s. 369-372.

²⁵ HOWARD, John Tasker. *Our American Music: Three Hundred Years of It*. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1946. (Bylo pracováno s novějším vydáním z roku 1946, které jsem měla k dispozici.)

²⁶ Rok 1620 souvisí s osidlováním Ameriky. V tomto roce vyrazili Poutníci (*Pilgrims*) – 18 rodin (celkem 102 lidí) z anglického Plymouthu na lodi *Mayflower* a připluli do Massachusetts. Vytvořili si zde pod svrchovaností anglického krále Jakuba I. autonomii svého puritánského náboženství a systém vlády nové kolonie Plymouth Plantation. Oficiální kolonií Massachusetts se území stalo v roce 1691. Cit. dle: HEIDEKING, Jürgen, Christof MAUCH a Jana KVĚŠKOVÁ (překl.). *Dějiny USA*. Praha: Grada Publishing, 2012, s. 22-23.

jazzu a vážné hudby. Pomocí metafor, jakou je např. „*Lady Jazz*“ vysvětluje dobové postavení jazzové hudby a Gershwinovu roli v tomto hudebním prostředí. Idiom „*Lady Jazz*“ poukazuje na tehdejší postavení míněného hudebního proudu. Jazz je mladou dámou, která má ve světě hudby své čestné místo, i když skladatelé samotní se často bojí pracovat s tak živým a aktuálním hudebním materiálem. Gershwin je v tomto výroku považován za jakéhosi „prince“, který hudební proud vytěšňovaný z oblasti klasické „vážné“ hudby, pozvedne na úroveň produkce skladatelů hudby tohoto typu.

Avšak v případě této knihy ani další (*America's music*) není uveden zdroj výroku a zároveň ani nejsou Damroschovy poznámky komentovány. Tento jev působí tak, jako by se jednalo o obecně známý výrok, ale s odstupem času jsou informace k němu dohledatelné obtížněji – zejména nejsme-li v domácím prostředí. Teprve v novější knize *George Gershwin Reader*, v níž je Damroschův citát obsažen v plném a ve stejném znění jako v obou předchozích knihách, lze dohledat jeho původ, kterým jsou noviny *New York Herald Tribune* ze 4. 12. 1925. Citát je součástí kapitoly *Lawrence Gillman: „Mr. George Gerhswin Plays His New Jazz Concerto (1925)“*. Jedná se o kritiku Gerhswinova díla a též komentář k citovanému výroku. V plném znění uvádím citaci i zde:

„Various composers have been walking around jazz like a cat around a plate of very hot soup, waiting for it to cool off, so that they could enjoy it without burning their tongues, hitherto accustomed only to the more tepid liquid distilled by cooks of the classical school Lady Jazz, adorned with her intriguing rhythms, has danced her way around the world, even as far as the Eskimos of the north and the Polynesians of the South Sea Isles. But for all her travels and her sweeping popularity, she has ecountered no knight who could lift her to a level that would enable her to be received as a respectable member in musical circles.“

„George Gershwin seems to have accomplished this miracle. He has done it by boldly dressing this extremely independent and up-to-date young lady in the classic garb of a concerto. Yet he has not detracted one whit from her fascinating personality. He is the prince who has taken Cinderella by the hand and openly proclaimed her a princess to the astonished world, not doubt to the fury of her envious sisters.“²⁷

Není pochyb o tom, že Walter Damrosch coby dirigent a objednavatel *Concerta in F* chtěl, aby dílo mělo právě ten efekt, se kterým se ho snažil propagovat a doufal též v pozitivní dopad této akce. Výrok má být pravděpodobně úvahou o Gershwinově odvaze pokročit ze stádia skladatele písní, hudebních komedií a jiných populární děl a pokračovat v symfonické

²⁷ WYATT, Robert a John Andrew JOHNSON. *George Gershwin Reader*. NC USA: Oxford University Press, 2004, s. 85-86. (dále jen WYATT, Robert a John Andrew JOHNSON, tamtéž, s. xy)

tradici nastolené předcházejícím podobným dílem - *Rhapsody in Blue*, které je jako první vystavěno v přísnějším kompozičním stylu. *Concerto in F* je ve srovnání s ním vyjádřením větší skladatelské volnosti a svobody. Lawrence Gillman považuje dílo za odraz sebevědomé a neomezené mladé Ameriky, jejíž hudba překračuje hranice svého území. V hudbě se objevuje nová individualita a textury, koncepce harmonie. A pod tím vším novým se stále skrývá pojetí původních charakteristických rytmů z dějin americké hudby.²⁸

Lawrence Gillman se ale k jeho výroku dle kapitoly v *George Gershwin Reader* staví již s časovým odstupem a vědomím toho, co se v americké hudbě odehrávalo i v druhé polovině 20. století. Zároveň spíše negativně hodnotí přístup ke koncertu. Damroschovy metaforu sice považuje za poutavé, ale výraz „*Cinderella*“ nahrazuje slovem „*Jazzarella*“²⁹ Podle něj Damrosch Gershwinovu zásluhu na přijetí jazzu do sféry klasické hudby přecenil a nemá prý cenu řešit, zda je koncert dobrou jazzovou hudbou, ale je důležité primárně vyřešit, zda se jedná o obecně dobrou hudbu. Gillman se domnívá, že je Gershwinova hudba v tomto stádiu konvenční, banální a při nejhorším i trochu nudná. Ani v ní nenachází tolik nového a obohacujícího.³⁰

Další podobně koncipovaná a rozsáhlá kniha zabývající se obecně americkou hudbou je *America's music*. Stejně tak se obrací s obdobným cílem na stejnou skupinu čtenářů. Zmínka o koncertě je zde pouze v rámci jednoho odstavce. Autor odkazuje na Johna Taskera Howarda, který byl jako autor uveden i u předchozí knihy a je na tomto místě citován jeho názor, že se Gershwin snažil v rámci formální správnosti koncertu odebrat jakési přirozené kouzlo, které lze nalézt v předchozí *Rhapsody in Blue*.³¹

Gilbert Chase působící podobně jako J. T. Howard coby hudební historik, kritik, spisovatel byl navíc i vlivnou osobou tehdejší muzikologie. Razil srovnatelný přístup při objasňování vývoje hudby od nejstarších dob, v nichž je americká hudba doložitelná. Avšak

²⁸ WYATT, Robert a John Andrew JOHNSON, tamtéž, s. 86.

²⁹ Výraz lze chápat jako „*slečna jazz*“, která ještě nedospěla do stádia, ve kterém by se mohla stát uznávanou „*dámou*“.

³⁰ WYATT, Robert a John Andrew JOHNSON, tamtéž, s. 86.

V části zabývající se *Concertem in F* je jmenován i anglický skladatel a dirigent Albert Coates, který vybíral padesát (subjektivně) nejlepších děl za celou hudební éru a *Concerto in F* je součástí této skupiny. Kritériem výběru byla všeobecná účinnost skladby – doba, během které dokázala přežít a stále nezměněnou ba větší silou působit na publikum a kritériem modernějších děl byl pak význam ve vyjádření současnosti.

³¹ CHASE, Gilbert. *America's Music*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1992, s. 494. I zde je zmíněn Albert Coates, jenž zařadil *Concerto in F* v roce 1930 do přehledu nejlepších hudebních děl vůbec, a bylo jedinou americkou kompozicí, která v seznamu figurovala. Místo ve výčtu nejlepších skladeb je rozhodně ospravedlnitelné, neboť ve čtvrtině století koncert sám sebe po premiéře zařadil do stálého repertoáru symfonické hudby a dodnes je hrán s velkou oblibou.

tento přístup je prezentován s určitým časovým odstupem – první vydání máme z roku 1955 a poslední přepracované z roku 1992 (též rok Chaseovy smrti).

Třetí velmi přínosnou knihou je obsáhlé souborné pojednání *Making music modern – New York in the 1920s*³², jehož autorkou je Carol J. Oja³³. Zabývá se podrobněji nejen hudbou George Gershwina, ale též o New Yorku hovoří jako o svědkovi expanze tvořivosti ve 20. letech 20. století. Do svého textu zahrnuje i dobové prameny (korespondenci, časopisy či málo známé rukopisy). Autorka se tímto obdobím zabývá z perspektivy klasické a moderní hudby, která společně se spisovateli, malíři a jazzovými hudebníky tvořila srdce raného modernismu v Americe. Také popisuje estetické postoje, sociální strukturu a její vnitřní vztahy jako základnu pro vznik nové hudby. Kromě George Gershwina jmenuje i další významné představitele tehdejší americké hudby – Aaron Copland, Edgar Varése, Henry Cowell a další. Gerhswinovi je ve srovnání s dalšími uváděnými skladateli věnován podobný prostor a snaží se ho vřadit mezi jeho kolegy a popsat atmosféru doby, během níž Gershwin tvořil a vznikala jeho nejvýznamnější díla. Na rozdíl od předchozích knih (*Our American Music* a *America's Music*), které jsou staršího data a obsahují mnoho informací, jejichž původ není doložen, je *Making music modern – New York in the 1920s* zdrojem velkého množství dalšího studijního materiálu a z textu je znatelný autorčin celoživotní záběh orientovaný na toto období americké hudby. Navíc si lze snadno uvědomit, jakým způsobem hudební kultura v New Yorku koexistovala s dalšími kulturními odvětvími a dotvářela tak živnou půdu pro nové experimenty a progres nejen v oblasti hudby.

Concertem in F se tedy Carol J. Oja zabývá v kontextu kulturního ovzduší a následných reakcí na dílo. Obsahuje i cenné informace týkající se kritiky. Skladatel se podle autorky stává někým, kdo je schopen dostat obyčejného posluchače do fantazijního světa hudební elegance. Autorka hovoří o koncertu jako o kontroverzním díle, jež zajistilo skladateli nárůst popularity, ale též se potýkal s množstvím negativních postojů vůči němu a své odvaze vytvořit koncert, který v mnohém odporuje klasickým zásadám.³⁴ Popis koncertu je v rámci

³² OJA, Carol J. *Making Music Modern: New York in the 1920s*. Oxford: Oxford University Press, 2000. (dále jen OJA, Carol J., tamtéž, s. xy)

³³ Carol J. Oja se během své vědecké dráhy zabývá především americkými hudebními tradicemi 20. a 21. století často v mezinárodním kontextu. Díky zmíněné knize získala cenu *Lowens Book Award* od *Society for American Music*. Je přední americkou muzikoložkou, od roku 2003 působí na Harvardské univerzitě. Vzešlo od ní mnoho vědeckých publikací zabývajících se zejména novější americkou hudbou.

³⁴ „Although less well known than *Rhapsody in Blue*, *Concerto in F* nonetheless gained a good deal of attention at the time, further increasing Gershwin's celebrity within the concert world. Yes its success, too, was controversial and threatening.“
Cit. dle: OJA, Carol J, tamtéž, s. 319.

textu podrobnější a jeho analýza bude tvořit součást odkazu na pět analýz různých autorů s jejich pohledy na zpracování hudební struktury.³⁵

1.2.3 Monografie

Po knihách, v nichž byla tematika týkající se George Gershwinu spíše průřezová a nezacházela příliš do podrobností, následuje kapitola zaměřující pozornost pouze na knihy spojené se skladatelem a dobový kontext vztahující se přímo k němu.

Nejstarší monografií o Gershwinovi je *George Gershwin: His Journey to Greatness*³⁶. David Ewen jako významný autor mnoha knih o hudbě (sepsal např. i biografii o I. Berlinovi či L. Bernsteinovi) a po druhé světové válce i zakladatel společnosti pro vydávání knih o hudbě vytvořil Gershwinovu biografii na základě jednotlivých úseků a důležitých mezníků jeho života. Kapitoly nejsou členěny dle jasného klíče (někdy se jedná o místo působení skladatele a jeho vývoj), jindy odkazuje na konkrétní dílo (např. *Rhapsody in Blue*) či na aktuální životní situaci. Stejně tak Ewenovo dílo nelze považovat za příliš vědecké a to s ohledem na nedostatečnou pramennou základnu, tak i celkový popularizační styl, kterým je kniha napsána. Tím se text stává přístupnější většímu množství čtenářů.

Na konci hlavní části je umístěn appendix obsahující Gershwinovu celoživotní práci rozdělenou do několika skupin na základě typu díla (u mnoha titulů Georgovy vokální hudby je jako autor textů uváděn i jeho bratr Ira). Více informací o *Concertu in F* se vyskytuje v kapitole *Colossus: one foot in Carnegie Hall, the other on Broadway*³⁷. Kapitola pojednává o zásadních dílech Gershwinovy práce počínaje jednotaktovou operou *Blue Monday* (dirigentem byl Paul Whiteman) přes *Rhapsody in Blue* otevírající pomyslné dveře do světa „vážné“ hudby až ke *Concertu in F*. Autor se v krátkém shrnutí koncertu pokouší o vystižení podstaty koncertu a o krátký popis nosných témat. A pochopitelně nemůže chybět také Damroschův zde již několikrát zmiňovaný výrok.

David Ewen často používá „autentických“ výroků, na jejichž pramen však není dále odkazováno. Celkově se vyznění knihy blíží spíše románové podobě, s čímž souvisí i většinou kratší kapitoly. Každopádně pro čtivou formu a fundovanost jejího autora se kniha může stát snadno dostupným zdrojem poznání i pro méně zkušeného čtenáře o hudbě.

³⁵ OJA, Carol J., tamtéž, s. 319-324.

³⁶ EWEN, David. *George Gershwin: His Journey to Greatness*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1986. (dále jen EWEN, David, tamtéž, s. xy)

³⁷ EWEN, David, tamtéž, s. 108-114.

O rok později vyšla kniha *George Gershwin – A Biography* od Alan Kendalla³⁸. Vzdělaný spisovatel coby autor nejen knih o hudbě, ale také historických prací a biografií postav z různých odvětví pojmá líčení Gershwinovy postavy poměrně tradičně. Na bázi Gershwinových úspěchů na poli skladatelském bere v úvahu i jeho život. Samozřejmě začíná od skladatelova původu a končí u smutného životního konce. V textu se objevuje opět mnoho „autentických“ výpovědí, avšak stále bez možnosti jejich ověření a odkazu na jejich vznik. Součástí třetí kapitoly, která je celá věnována *Rhapsody in Blue* je i *Concerto in F*.³⁹

Concerto in F je zmíněno v návaznosti na velkolepý úspěch *Rhapsody in Blue*. Informaci o prezidentovi Newyorského symfonického orchestru Harry Flaglerovi, který formálně uložil Gershwinovi zakázku na složení koncertu, a že byl koncert v rozmezí 3. 12. 1925 – 16. 1. 1926 představován jako *New York Concerto*, zde nacházím poprvé. Alan Kendall se ve stejné kapitole věnuje také charakteristice jednotlivých vět a následným osudům koncertu.⁴⁰

Edward Jablonski jako autor jedné⁴¹ ze série knih připomínající životní mezníky významných postav z oblasti umění (kupř. *Ravel Remembered* či *Mahler Remembered*) byl oprávněný vzhledem ke svému celoživotnímu zájmu o americkou hudbu 20. století věnovat pozornost právě Gershwinovi jako důležitému představiteli rozvíjející se americké hudby. Na svém kontě měl již i další knihy zaměřené na George Gershwinu – *The Gershwin Years* a *Gershwin Biography*.

Jablonského kniha je do kapitol rozdělena opět odlišným způsobem. Za velmi přínosnou považuji kapitolu IX. (*Hollywood: The End*), v níž nalezneme výroky význačných postav kolem Gershwinu a též skladatelovy výroky o hudbě, čímž se vracím k pramenné základně této práce, neboť kapitola zmiňuje i Gershwinův příspěvek *Relation of Jazz to American Music* ze studie *American Composers on American Music*. Kromě toho obsahuje i Gershwinův komentář ke *Concertu in F* pocházející z časopisu *Musical America*⁴². Gershwinovo vyjádření se týká především prvních dojmů, které měl z představení koncertu veřejnosti, které byly dle jeho slov nezapomenutelné.⁴³

³⁸ KENDALL, Alan. *George Gershwin - A Biography*. London: Harrap, 1987. (dále jen KENDALL, Alan, tamtéž, s. xy)

³⁹ KENDALL, Alan, tamtéž, s. 55-59.

⁴⁰ KENDALL, Alan, tamtéž, s. 57-58.

⁴¹ JABLONSKI, Edward. *Gershwin Remembered*. London: Faber and Faber, 1992. (dále jen JABLONSKI, Edward, tamtéž, s. xy)

⁴² SANDOW, Hyman. *Musical America: Gershwin to Write New Rhapsody*. 18. 2. 1928, s. 5.

⁴³ „My greatest musical thrill? The time when I first heard my *Concerto in F* played by an Orchestra. That was my first orchestration you know. Two weeks before the concerto was publicly presented... I

Každá další z kapitol obsahuje výpovědi velkého množství osob, které mají co říci ke Gerswinově osobě. Kniha tedy není vystavěna klasickým způsobem. V tomto případě je Edward Jablonski spíše kompilátorem myšlenek významných postav. Pro čtenáře nezavščeného do Gerswinova života je proto zpočátku těžké vytvořit si představu o jeho důležitých životních osudech.

Dokumentární biografie *George Gershwin: Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech* od Jürgena Schebery⁴⁴ využívá nejdůležitějších dostupných pramenů a je díky způsobu zpracování dostupná širší veřejnosti. Přeložená kniha pochází z německého originálu *George Gershwin: Eine Biographie in Bildern, Texten und Dokumenten*⁴⁵. Přiložené fotografie ze skladatelova osobního i pracovního života (programy, desky, přebaly desek či plakáty) lépe ilustrují Gerswinovu skladatelskou dráhu.

Práce je rozdělena do několika částí podle časových období skladatelova života, ale vzhledem k rozsahu práce nemůžou být zcela podrobně rozebírána všechna díla a věnován jim velký prostor. Zmínky zde nacházíme tedy o každém z jeho děl a slouží především k vytvoření představy o jeho hudebním vývoji a vlivech, které formovaly Gerswinovu kompoziční metodu. Autor pracoval s dostupnou bibliografií, články v novinách a časopisech, sbírkou uloženou ve Washingtonské Knihovně Kongresu, partiturami a brožurami, které jsou součástí skladatelových nahrávek.

Ve vztahu ke koncertu jsou zde zajímavá fakta týkající se kupř. evropské premiéry v pařížském *Théâtre National de l'Opéra* 25. 8. 1928, na kterém byly přítomny významné osobnosti – kupř. skladatelé Arthur Honegger a Sergej Prokofjev či kritik a baletní impresárió Sergej Ďagilev. Sólistou evropské premiéry byl Dimitri Tiomkin (později působil v Hollywoodu jako filmový skladatel) a dirigentem Vladimír Golschmann. Před koncertem samotným zazněla díla C. M. von Webera, F. Liszta a A. Coplanda. Po premiéře se ke koncertu vyjádřil francouzský kritik Émile Vuillermoz tímto způsobem: „*Toto nanejvýše charakteristické dílo ukázalo i tomu nejdůvěřivějšímu znalci hudby, že jazz, poté co již obnovil techniku tance, může mít velmi dobře stejně hluboký a příznivý vliv také na „vyšší sféry“.* Zde

hired an orchestra of fifty musicians with whom I played the piece in the Globe Theater. That was an experience I guess I'll never forget.“

Cit. dle: JABLONSKI, Edward, tamtéž, s. 173-174.

⁴⁴ SCHEBERA, Jürgen a Zlata KUFNEROVÁ (překl.). *George Gershwin: Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*. Jinočany: H & H, 2000, s. 90. (dále jen SCHEBERA, Jürgen a Zlata KUFNEROVÁ (překl.), tamtéž, s. xy)

⁴⁵ SCHEBERA, Jürgen. *George Gershwin: Eine Biographie in Bildern, Texten und Dokumenten*. Leipzig: Gustav Kiepenheuer Verlag GmbH, 1994.

se v této směsici rovnováhy a ohebné pružnosti nalézají celá řada náznaků, které mohou prospět i té nejvážnější hudbě.“⁴⁶

Závěrečnou částí této knihy je přehledně sepsaná bibliografie zpracovávající nejvýznamnější tituly o skladateli a též seznam děl zabývajících se Gershwinovými spolupracovníky, současníky a scénou hudebního divadla Spojených států amerických v letech 1900 – 1940.⁴⁷

Nejnovější velmi podrobnou knihou představující jeden ze základů moderního „gershwinovského“ bádání je *George Gershwin: His Life and Work*⁴⁸ od Howarda Pollacka. Vychází ze skic, rukopisů, dopisů, rozhovorů, článků, nahrávek, filmů a dalších pramenů. Podrobně se zabývá skladatelovým osobním i profesním životem a popisuje jeho kariéru od pianistických začátků až po její vrcholnou dobu. Součástí je též studium Gershwinových kompozičních metod či vztahů k různým hudebním žánrům. Zároveň dochází v knize k prolínání důležitých mezníků skladatelova osobního a pracovního života. Dva z archivních pramenů, se kterými Pollack pracuje, jsou v této práci již uvedeny – *Gershwin Collection at the Library of Congress* a *New York Philharmonic Archives*. Dále jsou v knize použity materiály z *Ira and Leonore Gershwin Trusts; New York Public Library* a *Radio Broadcasts at the Ira and Leonore Gershwin Trusts*. S podobnými prameny, ale zdaleka ne tak detailně, pracoval i Jürgen Schebera. Svou prací by Pollack teoreticky mohl navazovat na Edwarda Jablonského. Ten je totiž kromě dvou zde zmíněných prací (jsou i součástí Pollackovy bibliografie) autorem i dalších děl zabývajících se Gershwinem.⁴⁹ Jablonski je v rámci „gershwinovského“ bádání představitelem starší generace, kdežto Pollack je posledním autorem, jenž pojal veškeré informace o Gershwinovi co nejširěji a uplatnil při tom své mnohaleté zkušenosti v oboru.

Součástí knihy je bohatý poznámkový aparát připojený na jejím konci. Jeho podstatný úsek tvoří informace o Gershwinových dílech - uvádí i data jejich realizací, interpretační soubory společně s dirigenty, podložené dobové kritiky apod. To vše vytváří dojem toho, jak mohla americká hudební společnost první poloviny 20. století fungovat a jaké vlivy na ni působily. Vždyť se konečně jednalo o dobu její částečné emancipace od evropského vlivu. Pollack píše poměrně zevrubně i o symfonickém díle *Concerto in F*. Tento úsek je pro mou

⁴⁶ SCHEBERA, Jürgen a Zlata KUFNEROVÁ (překl.), tamtéž, s. 90.

⁴⁷ SCHEBERA, Jürgen a Zlata KUFNEROVÁ (překl.), tamtéž, s. 193-195.

⁴⁸ POLLACK, Howard. *George Gershwin: His Life and Work*. Berkeley: University of California Press, 2007. (dále jen POLLACK, Howard, tamtéž, s. xy)

⁴⁹ Součástí Pollackova seznamu je ilustrovaná biografie *The Gershwin Years* – vznikla ve spolupráci s Lawrence D. Stewart - JABLONSKI, Edward a Lawrence D. STEWART. *The Gershwin Years: with an introduction by Carl Van Vechten*. Garden City, New York: Doubleday, 1958, rev. ed. 1973.

práci výchozím bodem. V souvislosti s *Concertem in F* se zabývá nejen analýzou skladby a okolnostmi jejího vzniku, ale také dílo pojímá z hlediska dobové i pozdější recepce nebo z pohledu provozovací praxe a interpretační popularity díla.

1.3 Nahrávky

První databází, ze které vycházím při shromažďování informací o nahrávacích společnostech, jež spolupracovaly s Georgem Gerhswinem, je *Discography Of American Historical Recordings (DAHR)*. Tato databáze zaznamenává přes 100 tisíc nahrávek amerických společností z éry vinylových desek s formátem otáček 78 RPM. Je součástí *American Discography Project (ADP)* a rozšířením *Encyclopedic Discography of Victor Recordings (EDVR)*. V soupise nalezneme dvě americké nahrávací společnosti věnující se záznamu Gerhswinových skladeb – *Victor* a *Columbia*. George Gershwin je do databáze zařazen jako skladatel, pianista, hráč na celestu a dirigent. Záznamy skladeb byly pořízeny v letech 1919 – 1932. Ve výčtu skladeb nalezneme většinu jeho orchestrálních děl, *Concerto in F* však v seznamu nefiguruje.⁵⁰

Při dalším studiu bylo zjištěno, že první nahrávka *Concerta in F* byla pořízena u zmiňované společnosti *Columbia* v New Yorku v roce 1928. Všechny tři věty byly nahrány v témže roce. Prvotní informace o nahrávkách pochází z online zdroje *The Red Hot Jazz Archive*⁵¹ sdružující informace a jazzové nahrávky před rokem 1930. Jeho součástí je i diskografie *Paul Whiteman Orchestra* uspořádaná v abecedním pořádku. Jednotlivé věty byly nahrány zvlášť. Záznam první věty vznikl 15. 9. 1928 (50139-D, 50140-D) a první část druhé věty 16. 9. 1928 (50140-D) a druhá část 17. 9. 1928 (50141-D). Třetí věta je na desce zaznamenána ve dvou verzích - 17. 9. 1928 (7172-M) a 5. 10. 1928 (50141-D).

Existence nahrávek byla ověřena nejen díky možnosti stažení a poslechu autentického záznamu z vinylové desky ve formátu *RA (Real Audio)* přímo prostřednictvím webové stránky *Red Hot Jazz Archive*, ale také v databázi *Discovering Music Archives*⁵², v níž byl podle identifikačního čísla desky vydané nahrávací společností *Columbia* nalezen záznam o

⁵⁰ *Discography of American Historical Recordings*, s.v. "George Gershwin (composer)" accessed March 14, 2015, http://adp.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/41304/Gershwin_George_composer.

⁵¹ Online přístup: <http://www.redhotjazz.com/>

⁵² *Discovering Music Archives* poskytuje velké množství zvukových záznamů. Jejich zdrojem jsou archivy, TV stanice, muzea či soukromí sběratelé. Je zde sdružována hudba od počátku 20. století až po současnost.

Online přístup: <http://www.dismarc.org/>

nahrávce. Lze zde vyhledávat různé tituly a autory, uveden je i název sbírky, v níž je konkrétní položka uložena a též datum jejího vložení. Avšak přesný rok vydání alba připojen není. Všechny nahrávky *Concerta in F* dle identifikačního čísla jsou v *Discovering Music Archives* zaneseny, pouze záznam třetí věty s označením 7172-M zde chybí. Domnívám se, že se jedná o prvotní nahrávku, která ještě nebyla určena pro vydání, a neproběhl u ní závěrečný mastering.

Pro alespoň malý přehled o dosud vydaných nahrávkách *Concerta in F* je soupis *Výběrová diskografie* závěrečnou součástí knihy Jürgena Schebery. Kromě uvedených nahrávacích společností (*Columbia, Victor a Decca*) jsou zde i další (především z jiných zemí), které uskutečňovaly záznamy Gershwinových děl (kupř. *Marc 56 Records, Citadel, Angel, Monmouth* a další).⁵³ A díky velkému rozvoji záznamové techniky existují i přepracované nahrávky či digitálně vylepšené původní nahrávky z vinylových desek.

V databázi *Naxos* byly nalezeny dva záznamy - nahrávka z roku 2004 (katalog. číslo: *OC601*, nakladatelství: *Oehms Classics*), jejímž sólistou je Pascal Roge, dirigentem Bertand de Billy s *Vienna Radio Symphony Orchestra*. Kromě tohoto koncertu obsahuje i *Koncert G dur* od Maurice Ravela. Nově revidovaná verze z roku 2010 (katalog. číslo: *NC8802004*, nakladatelství: *Newton Classics*), jejíž původní záznam pochází z roku 1980 z Paříže, byla vydána jako nahrávka Gershwinových skladeb *Rhapsody in Blue* a *Concerto in F* ve verzi pro dva klavíry. Verzi nahrály francouzské pianistky Katia a Marielle Labeque.

Pro vlastní sluchovou analýzu a poznání *Concerta in F* jsem měla k dispozici nahrávku od českých hudebníků dostupnou v hudebním fondu *Městské knihovny v Praze*. Nahrána byla pořízena ve dnech 12. – 17. 6. 1961 v tehdejší *Domě umělců (Rudolfinum)*. K vydání však došlo až v roce 1989 pod záštitou hudebního nakladatelství *Supraphon*. Sólistou je Stanislav Knor. Orchestrální doprovod tvoří *Pražský symfonický orchestr*, který diriguje Václav Neumann (Sign. 248VV0090531). CD neobsahuje pouze *Concerto in F*, ale i Gershwinovu *Cuban Ouverture a Le Création dum onde* (Darius Milhaud).

⁵³ SCHEBERA, Jürgen a Zlata KUFNEROVÁ (překl.), tamtéž, s. 196-200.

1.4 Různý přístup v analýzách dalších autorů

Součástí úvodního stavu bádání je i zhodnocení rozličného analytického přístupu autorů knih, se kterými jsem se v dosavadní literatuře seznámila. Při vyhodnocování analýz uvažuji vždy o rozsahu, který v celé práci zaujímají a též jak velký důraz je na ně v celkovém vyznění kladen.

1.4.1 Mario Pasi (1958)⁵⁴

Útlá kniha od italského spisovatele Maria Pasiho by mohla být zařazena i do části s monografiemi, avšak vzhledem ke svému rozsahu z ní byla vyjmuta pouze spisovatelova krátká analýza s prvním vhladem do této problematiky.

Mario Pasi popisuje první téma, které je uvedeno dechovými dřevěnými nástroji. Teprve po něm nastupuje klavír uvádějící druhé zpěvné téma. Taneční motiv prezentovaný klavírem se následně rozvine do dialogu mezi klavírem a orchestrem. Třetí téma poté zahrají smyčcové nástroje. Na konci věty se hudební myšlenky vrací k druhému tématu. Druhá pomalá věta působí uvolněnějším a jasnějším dojmem. První téma je uvedeno klarinetu a trubkou *con sordino*. Další téma uvádí opět klavír. Na konci věty se pak zopakují obě počáteční témata. Třetí větu označuje Pasi za „*honičku not a hlasů různých nástrojů, postavenou na prostičkém tématu opakovaných not*“.⁵⁵

Na druhou stranu, pokračuje Pasi, je třetí věta pro přehlednost postavena na jednoduchém krátkém tématu. A druhé téma je uvedeno trubkami *con sordino* a houslemi. Na konci třetí věty pak dochází ke shrnutí všech předchozích témat a hudební průběh přechází do gradujícího finále.⁵⁶

Přístup Pasiho k rozboru je celkově poměrně poetický – viz příklad (k dispozici máme pouze český překlad): „*Citové výlevy v této skladbě prozrazují romantický charakter hudebního výrazu, ale v stručné, moderní, dynamické faktuře se projevuje přítomnost dneška.*“⁵⁷

⁵⁴ PASI, Mario a Alena HARTMANOVÁ (překl.). *George Gershwin*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1958, s. 51-56. (dále jen PASI, Mario a Alena HARTMANOVÁ (překl.), tamtéž, s. xy). Citace originální knihy: PASI, Mario. *George Gershwin*. Parma: Ugo Guanda, 1958.

Ke studiu jsem měla k dispozici pouze překlad od Aleny Hartmanové vydaný v Praze v roce 1964.

⁵⁵ PASI, Mario a Alena HARTMANOVÁ (překl.), tamtéž, s. 56.

⁵⁶ PASI, Mario a Alena HARTMANOVÁ (překl.), tamtéž, s. 51-56.

⁵⁷ PASI, Mario a Alena HARTMANOVÁ (překl.), tamtéž, s. 51-52.

Mario Pasi také hovoří o citové skladatelově zpovědi. Ta souvisí pravděpodobně s jeho pocity ve velkoměstě a s potřebou žít a dělat to, co ho naplňuje. Nejdůležitější pro něj byla hudba, takže i v ní měla být obsažena volnost a potřeba svobody. Další citace se týká obecnějšího popisu a uvažování – v podstatě dojmu ze skladby vycházející: „*Svěžest, veselí, rytmická živelnost, hýřivá invence, vedení hlasů...*“⁵⁸ Mario Pasi se vyjadřuje o koncertě jako o „*odvážném a velmi zajímavém díle.*“⁵⁹

Vzhledem k malému rozsahu není rozebírán tonální plán – jen hlavní témata a hudební nástroje je reprezentující.⁶⁰ Mario Pasi použil srozumitelnou metodu s malou tendencí (i vzhledem k rozsahu práce) k většímu badatelskému přínosu. Na druhou stranu zvolil to nejpodstatnější k uvědomění si základní stavbu všech tří vět. Nejkratší část je věnována třetí větě, neboť se stává pro spisovatele spíše prostorem pro repetování již uvedených témat. Avšak stejně tak přináší i novou práci s původním materiálem a otevírá posluchači nové možnosti pro chápání těchto témat.

1.4.2 Christian Martin Schmidt (1987)⁶¹

Rozbor je v porovnání s rozbohem od Maria Pasiho⁶² podrobnější (bereme též v úvahu, že se jedná o předmluvu kapesní partitury, která by měla určitým způsobem vhodně doplňovat notovou část). Nároky na analýzu by měly být vyšší, neboť se předpokládá, že si rozbor přečte spíše posluchač hudebně gramotný jevící větší zájem o pochopení skladatelova kompozičního stylu. V obecné rovině z textu vyplývá, že analýza jakéhokoli díla je subjektivní záležitostí. Zabývá se spíše zběžně porovnáváním klasické formy koncertu a Gershwinova díla. Pravděpodobně kvůli omezenému rozsahu předmluvy se až na malé zmínky o dominujících hudebních nástrojích nezabývá instrumentací.

Před začátkem vlastní analýzy Schmidt čtenáři vysvětluje princip dualismu směřující k sonátové formě a popisuje dvě kontrastní témata. V anglickém překladu od Richarda Devesona jsou tato témata přímo označena *tight* (uzavřené) a *loose* (rozvolněné, směřující

⁵⁸ PASI, Mario a Alena HARTMANOVÁ (překl.), tamtéž, s. 52.

⁵⁹ PASI, Mario a Alena HARTMANOVÁ (překl.), tamtéž, s. 53.

Na druhou stranu je pro přehlednost postavená na jednoduchém krátkém tématu. A druhé téma je uvedeno trubkami *con sordino* a houslemi. Na konci třetí věty pak dochází ke shrnutí všech předchozích témat a hudební průběh přechází do gradujícího finále.

cit. dle PASI, Mario a Alena HARTMANOVÁ (překl.), tamtéž, s. 51-56.

⁶¹ SCHMIDT, Christian Martin a DEVESON, Richard (překl.). *Concerto in F, Vorwort*. Ernst Eulenburg Ltd., 1987, s. 6-10. (dále jen SCHMIDT, Christian Martin a DEVESON, Richard (překl.), tamtéž, s. xy)

⁶² PASI, Mario a Alena HARTMANOVÁ (překl.), tamtéž, s. 51-56.

k dalšímu rozvoji).⁶³ Ale v původním textu od Ch. M. Schmidta podobná terminologie použita není. Schmidt pouze vysvětluje princip sonátové formy. Deveson pravděpodobně chtěl více přiblížit metodu diferenciaci dvou témat. Označení se v modifikované podobě (*tighting, loosening*) vyskytuje i dále v textu. Obě tematické oblasti jsou charakterizovány výběrem kompozičního materiálu určujícího jejich příslušnost.

Následný rozbor postavený na jednotlivých menších či větších tematických částech je poměrně přehledný díky číslům označujících v partituře jednotlivé úseky a vrací se k nim též při popisu následné variační práce.

V první větě identifikuje sonátovou formu, ale také upozorňuje na zcela zjevné základní rozdíly mezi větou a tradičním modelem: např. jsou uváděny závažnější hudební myšlenky bez další širší stability. A takový rozbíhavý myšlenkový mód zpracovává neustále nové myšlenky. I co se týče introdukce, tak není zcela jasné, zda tak může být chápána v pravém slova smyslu. Nepředznamenává pouze hlavní část věty, ale přináší významný motivický materiál, se kterým je pak dále v první větě pracováno.

Druhou větu chápe jako dvoudílnou formu, v níž je však třídílnost zachována návratem pozměněného hlavního tématu (A – B – A'). První část věty je podle autora natolik soběstačná, že v jejím zbytku se jedná pouze o divoký přebytek melodických invencí (*Überschuss am ungebändigtem Melodienreichtum*⁶⁴). Pro Schmidta není síla druhé věty tolik ve formální koncepci, nýbrž v detailech a v rozlišování i jemných nuancí melodického vyjádření.

Třetí věta ve Schmidtově pojetí reprezentuje virtuózní úsek koncertu a má v podstatě všechny charakteristiky, kterými se finále vyznačuje, vytváří formální uzavření a myšlenkový vrchol koncertu. Vrací se zde hlavní téma z první věty, které je oproti tamějšímu uvedení zahráno v hlavní tónině. Gershwin pracuje také se dvěma tematickými myšlenkami z druhé věty. Dochází k uvolňování kompoziční struktury, ačkoliv řád je v ní stále rozpoznatelný. Uzavírací funkci Schmidt přisuzuje kodě.⁶⁵

⁶³ SCHMIDT, Christian Martin a DEVESON, Richard (překl.), tamtéž, s. 8.

⁶⁴ SCHMIDT, Christian Martin a DEVESON, Richard (překl.), tamtéž, s. 9.

⁶⁵ SCHMIDT, Christian Martin a DEVESON, Richard (překl.), tamtéž, s. 9-10.

1.4.3 Carol J. Oja (2000)⁶⁶

Částečně odlišný pohled na koncert je součástí analýzy v rámci knihy *Making Music Modern: New York in the 1920s*⁶⁷ celkově pojednávající o hudební situaci v New Yorku ve dvacátých letech 20. století. Zabývá se charakteristikou koncertu, stylem Gershwinovy kompoziční práce a zařazením díla do dobového repertoáru.

Použití tympánů v úvodu koncertu a na konci introdukce poukazující na nástup klavíru přirovnává Oja k metodám používaným v hudebním divadle a říká, že začátek koncertu spíše evokuje předeheru hudební komedie než žánr západoevropského koncertního repertoáru. A stejně jako se mění scéna na jevišti, tak se během koncertu přesouvá téma z jedné sekce do druhé a často bývá citováno různými nástroji. Oja dále hovoří o otevírající se orchestrální sekci rozepsané v tečkovaném rytmu, který skladatel používá k vydělení druhého tématu – to není melodicky nosné, ale spíše svými alterovanými akordy (v podobě *chordal vamp*⁶⁸) se sníženým třetím a sedmým stupněm evokuje blues. Stejný motiv se pak objevuje v různých variacích během orchestrální přede hry, narůstá ve své délce, dosahuje vrcholu a v závěru je prodloužen o čtrnáct taktů, než nastoupí klavír.

Součástí je také popis Gershwinovy techniky napojování (*stitching*⁶⁹) melodií pouze krátkými zvukovými úryvky dohromady a zasluhuje si dle autora větší uznání. V Gershwinově koncertní hudbě tomu dopomohl William Grand Still⁷⁰.

Další dle autorky klíčovou charakteristikou *Concerta in F* byla konstrukce čtyřtaktového tématu, které se objevuje jako otevírající orchestrální sekce, dále plní funkci první orchestrální myšlenky a houslového přechodu. Tyto stručné úseky tvoří základ vstupní části. A i během koncertu Gershwin vychází z této stručné fráze.⁷¹ Stejný případ nalezneme i ve vstupním tématu klavíru v první větě, jež je vystavěno na čtyřtaktových dvojicích a na základě těchto dvojic je vytvořen duální základ koncertního charakteru. Vytváří se tak představa spojení blues s částí evropského klavírního virtuózního repertoáru. A první polovina otevírající se klavírní části reprezentuje více salónní blues než začátek Gershwinovy skladby *Second piano prelude*. Proud hudby se stále přetrvávající synkopací, alterovanými akordy se sníženým třetím a sedmým stupněm postupně mění svůj charakter na více lyrickou

⁶⁶ OJA, Carol J., tamtéž, s. 321-324.

⁶⁷ OJA, Carol J., tamtéž, s. 321-324.

⁶⁸ OJA, Carol J., tamtéž, s. 321.

⁶⁹ OJA, Carol J., tamtéž s. 323.

⁷⁰ William Grand Still jako afro – americký skladatel a dirigent hlavního amerického symfonického orchestru měl též značnou zkušenost z práce v hudebním divadle.

⁷¹ Využití hudebního materiálu ze struktury určité fráze tvoří podstatu americké populární hudby od ragtimu a blues až po populární písničky.

mollovou melodií. Avšak i tato část má bluesový základ v podobě alterovaných akordů a je použita konstrukce trvající dva takty. Po dalším rozvoji koncertu se dualita stává hlavní charakteristikou a kompoziční jazyk osciluje mezi americkou tradiční a evropskou virtuózní hudbou.⁷²

Oja svou analýzu pojímá moderně a využívá již dalších známých souvislostí. Koncert by jistě zasloužil větší prostor, ale kniha není věnovaná Gershwinovu koncertnímu dílu ani přímo jeho osobě a musí informačně a analyticky pojmut většinu nejdůležitějších představitelů kultury 20. let v New Yorku.

1.4.4 Howard Pollack (2007)⁷³

Pollackův rozbor je inspirativní, spisovatel je poslední z moderních autorů, který se Georgem Gershwinem zabýval v tak velkém rozsahu a odkazuje ve své práci na mnoho pro něj dosud dostupných pramenů a literatury. Díky množství nastudovaného materiálu poznal skladatelovu kompoziční práci do hloubky. Analýza v sobě odráží i zkušenosti ze studia dalších Gershwinových děl.

Howard Pollack se koncertem zabývá poměrně podrobně. Rozbor ve své přehlednosti popisuje hlavní témata, způsob práce s nimi a formu jako takovou. Z velké části je též pracováno na recepci a kritice koncertu následující bezprostředně po provedení či s časovým odstupem.⁷⁴ V neposlední řadě je nutné si uvědomit, jak nemalý rozsah Pollackova kniha má a že jí autor věnoval velkou část svého celoživotního díla.

V předkládané analýze vystupují do popředí stěžejní motivy a témata týkající se jednotlivých vět. Srozumitelně popisuje základní formu nebo tendenčnost k formě jiné. První větu *Allegro* chápe Pollack jako *rhapsodic sonata form*⁷⁵. Tento pojem podle něj může formální vývoj koncertu popsat nejvýstižněji. I přestože se neustále a možná zdánlivě objevují nová témata a motivy (též se jedná o jejich variace), dramatickosti a určitá volnost v hudebním vyjádření (symbolizuje slovo *rhapsodic*), tak je zároveň rozpoznatelný i návrat k základním myšlenkám, často je použita repetice. Rapsodický vývoj první věty přináší z Pollackova hlediska základní prvky, s nimiž pak dále pracují i další věty.

⁷² OJA, Carol J., tamtéž, s. 323.

⁷³ POLLACK, Howard, tamtéž, s. 347-350.

⁷⁴ POLLACK, Howard, tamtéž, s. 344-358.

⁷⁵ POLLACK, Howard, tamtéž, s. 348.

Howard Pollack v první větě poukazuje na tři hlavní myšlenky: rytmus charlestonu, basové a klavírní téma. *Opening section*⁷⁶ hrána orchestrální složkou by měla v posluchači evokovat otevírající se americkou metropoli.⁷⁷ Na ni navazuje klavír, po němž dochází k prudkým změnám výrazů: „...*humorous, romantic, agitated and cheerful, followed by a climactic return of the melancholy piano theme and a coda that encapsulates the whole.*“⁷⁸

Druhou větu *Adagio (Andante con moto)* popsal sám Gershwin jako „*almost Mozartian in its simplicity*“⁷⁹ Howard Pollack vytvořil pro tuto větu jednoduché formové schéma ABACA a označuje ji jako rondo – případně větu s rondovým charakterem. A představuje téma uvedené trubkou (trubkové sólo je považováno za introdukci), B je charakterizováno dialogem mezi sborem a smyčci a C jako mezivěta představuje *heart of the movement*⁸⁰, je uvedeno velkolepým zvukem označeným jako *magnificent big tune*⁸¹. Větu uzavírá ostrý přechod směřující k uzavření věty tématem A, které je i velmi zkráceno.

Třetí věta *Allegro agitato* představuje v této analýze „*virtuosic cash by adapting, its main theme*“⁸². Uvnitř věty dochází k prudkým změnám metra. Forma je podle Pollacka opět rondového charakteru (stejně jako *Andante con moto*), kompozičně obsahuje návraty témat z předchozích vět. Popisuje ji pomocí tohoto vzorce: ABACADAEABA. Přičemž A obsahuje materiál tokátového tématu, B je klavírním tématem z první věty (poprvé pozměněno a podruhé v podobě *Grandioso*) a C lze označit jako nové jazzové téma rozvíjené trubkami a smyčci. Témata D a E připomínají romantickou melodii ze střední věty. Hlavní téma se tedy rozvíjí na principu rozporu neboli *tussle* (zápas)⁸³ mezi jazzovým tématem a hlavní tokátovou myšlenkou. Další interpretací může být také kontrast mezi mollovým a durovým bluesovým (jazzovým) tématem či módem. Tento rozpor ústí pak do gradujících závěrečných taktů.

⁷⁶ POLLACK, Howard, tamtéž, s. 348.

⁷⁷ Tato tendence však trochu odporuje Pollackovu tvrzení, že se Gershwin snažil abstrahovat hudbu od různých obrazů a vyvíjet především absolutní hudbu. Přesto i v této „absolutní hudbě“ lze spatřovat jistý scénář a myšlenkové pochody odrážející se kupř. v použití instrumentace nebo prudkých změn v rámci první věty (ve třetí jsou pak dramatické zvraty ještě více znatelné).

⁷⁸ POLLACK, Howard, tamtéž, s. 348.

⁷⁹ ...and as having „*a poetic, nocturnal tone. It utilizes the atmosphere of what has come to be referred to as the American blues, but in a purer form than that in which they are usually treated.*“

Cit. dle: POLLACK, Howard, tamtéž, s. 348-349.

⁸⁰ POLLACK, Howard, tamtéž, s. 349.

⁸¹ POLLACK, Howard, tamtéž, s. 349.

⁸² POLLACK, Howard, tamtéž, s. 349.

⁸³ POLLACK, Howard., tamtéž, s. 350.

1.4.5 Dana Řeřichová (2012)⁸⁴

Poslední předložená analýza je spíše doplňkem k předchozím. Jedná o studentskou práci, která není vystavěna na vědeckém přístupu. V přehledu použité literatury pro diplomovou práci nenacházíme příliš velké spektrum použitých titulů (byť v době vzniku práce byla literatura již dostupná). I přesto pracuje s několika již v předchozím textu uvedenými autory knih a slovníky (kupř. Mario Pasi, Edward Jablonski, Jürgen Schebera či hesla ve slovnících: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*). Koncertem se Dana Řeřichová zabývá z hlediska interpretačního s přihlédnutím na přesnou a věrnou realizaci díla.⁸⁵

Autorka rozebírá vývoj díla po větách a zabývá se jednotlivými tématy a tematickými epizodami, zatímco téměř nebere v potaz tonální plán. Dalším aspektem její analýzy je instrumentace, která pro ni tvoří důležitou součást vyjádření hudebních myšlenek díla a vztahů mezi nimi. Formální řešení vět opírá Řeřichová o tradiční formální výstavbu, obdobně jako autoři uvedení výše. V první větě zasazuje volně hudební průběh do sonátové formy. Posléze v ní (stejně jako i v druhé a třetí větě) označuje jednotlivé úseky jako témata, epizody nebo mezihry. Součástí formové výstavby jsou podle ní i dynamické změny. Autorka práce přisuzuje skladateli užití kánonu, kontrapunktického zpracování (tím je myšleno střídání hry celého orchestru či pouze klavíru), modulace, augmentace nebo diminuce pro zhuštění hudebního dění.

Autorka práce Dana Řeřichová přidává k analýze i svá osobní citová vyjádření – zejména u druhé věty, kterou z formálního hlediska dělí na tři díly. Kupř. o třetím tématu hovoří jako *láskyplném tónu orchestru*⁸⁶, tvořícím střední část věty.

Třetí věta je podle autorky považována za shrnutí a rekapitulaci vět předešlých. Témata a motivy objevující se v průběhu koncertu jsou rozvedena v rychlém a dynamickém tempu a pro orientaci považuje tento úsek zřejmě za nejkomplikovanější. Třetí věta je stejně jako u předchozích autorů označena rondem.⁸⁷

⁸⁴ ŘEŘICHOVÁ, Dana. *Klavírní koncert F dur G. Gershwina*. Brno, 2012. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně. Vedoucí práce Jaroslav Šťastný, s. 28 – 48. (dále jen ŘEŘICHOVÁ, Dana, tamtéž, s. xy)

⁸⁵ Kapitola obsahující analýzu je součástí diplomové práce pod názvem *Formální rozbor s interpretačními poznámkami*.

⁸⁶ ŘEŘICHOVÁ, Dana, tamtéž, s. 41.

⁸⁷ ŘEŘICHOVÁ, Dana, tamtéž, s. 44.

1.5 Resumé analytických přístupů

Po pěti předložených analýzách a množství dalších prostudovaných docházím k názoru, že kromě okolností jejich vzniku je nutno brát také v potaz, v jak rozsáhlých publikacích byly otištěny a tudíž jaký prostor jim byl věnován. Rozpoznáváme preference k různým předmětům zkoumání. Někteří z autorů popisují spíše tematickou práci, jiní pak přiřazují písma k jednotlivým hudebním úsekům Gershwinovy kompozice a snaží se tak dokázat přítomnost „klasické“ či „učebnicové“ hudební formy. Případně hovoří o inklinaci k hudebním stylům nebo o náladě, kterou se snažil skladatel dílem navodit.

Mario Pasi (srovnání výše)⁸⁸ v redukováném rozsahu zasazuje *Concerto in F* do kontextu 20. let 20. století v New Yorku. V textu vysvětluje na krátkých notových příkladech hlavní témata a hudební myšlenky. Jeho pocitové hodnocení vět, u něhož např. postrádám větší zájem o instrumentaci, je základem krátkého rozboru. Ten chápu spíše jako doplněk k dalším analýzám.

Christian Martin Schmidt (srovnání výše)⁸⁹ se v předmluvě partitury z roku 1987 zabývá čistě formální koncepcí s popisem jednotlivých stěžejních témat. Jeho analýza má být vzhledem do partitury a pomůckou pro její lepší pochopení. Jejimi stěžejními body jsou tři formové typy: sonátová forma a její duální princip, písňová forma a rondo. Vzhledem k označení jednotlivých úseků čísly si můžeme snadno vytvořit představu o těchto formách. U druhé větě se liší Schmidtův a Pollackův přístup. Zatímco Schmidt považuje druhou větu za třídílnou (resp. dvoudílnou s opakováním pozměněného dílu A), tak Pollack přidává navíc ještě epizodu C (vzorec ABACA) a z vícedílné formy se rázem stává forma rondového charakteru. Pro Schmidta však netkví síla druhé větě ve formální koncepci, nýbrž v detailech a rozlišení melodického vyjádření.

Carol J. Oja (srovnání výše)⁹⁰ při rozboru díla vychází z dobového amerického repertoáru, uvádí notové příklady a nezabíhá do velkých podrobností. Přesné taktové umístění uvádí jen na několika místech v textu.

V rámci lepšího porozumění Gershwinově kompoziční technice volí výrazy, jakými jsou kupř. *chordal vamp*⁹¹ či *stitching*⁹² (melodií pouze krátkými zvukovými úryvky

⁸⁸ PASI, Mario a Alena HARTMANOVÁ (překl.), tamtéž, s. 51-56.

⁸⁹ SCHMIDT, Christian Martin a DEVESON, Richard (překl.), tamtéž, s. 6-10.

⁹⁰ OJA, Carol J., tamtéž, s. 321-324.

⁹¹ V jazzu je pro popis prvku s opakováním melodie, rytmické či harmonické figury používán termín *vamp*. Tento element je nejčastěji uplatňován v moderním jazzu a jeho fúzích.

Cit. dle: YURICHKO, Bob. *A Short History of Jazz*. Chicago: Burnham, Inc., Publishers, s. 296.

Pojem *chordal vamp* je v textu citován dle: OJA, Carol J., tamtéž, s. 321.

dohromady – viz text výše). Snad trochu kontraproduktivní může být autorčino přirovnávání koncertu k žánru tehdejší americké populární hudby a americkému hudebnímu divadlu.⁹³ Prvoplánově se totiž mělo jednat o tradiční formu blížící se co nejvíce hudbě velkých evropských mistrů. Informace bez posluchačské zkušenosti snadno vytvoří představu o pokračování tehdejšího hudebního trendu s inovativními prvky.

Howard Pollack (srovnání výše)⁹⁴ při popisu formy koncertu ve své monografii uplatňuje nové vlastní pojmy (např. první větu vnímá jako *rhapsodic sonata form*⁹⁵ – srovnání viz výše). Pollack kritizuje Stevena Gilberta a další kolegy za označení první věty jako *modified sonata form*⁹⁶, neboť považuje tento popis za nejasný a postrádající rozhodující duální či ternární stavbu. Proto u popisu první věty připomíná vlastní Gershwinův výrok inklinující spíše k citovému účinku první věty.⁹⁷ K uvědomění si formy druhé a třetí věty používá vzorce označující ústřední témata každé z nich. Svoji analýzu jasně opírá o názory, které aplikoval George Gershwin a jejich význam dále rozvádí. Zmiňuje také prokazatelné jazzové a bluesové vlivy – např. „...*whose main theme, introduced by solo trumpet and wind choir in counterpoint, evokes blues.*“⁹⁸ Či v rámci třetí věty odkazuje na jazzový přístup k další epizodě C: „...*a new jazzy theme put forth by the trumpet and strings*...“⁹⁹

Obecně se vzhledem ke koncertu zabývá spíše okolnostmi jeho vzniku a tím, co mělo za následek vznik tohoto zásadního díla. Příběh *Concerta in F* je součástí kapitoly *Short Story, Tell Me More and the Concerto in F (1925)*¹⁰⁰ a větší prostor v části o koncertu je posléze věnován spíše dobové recepci a dalším provedením díla prakticky až do doby, kdy byla Pollackova kniha vydána (2007).

Práce studentky JAMU Dany Řeřichové (srovnání výše)¹⁰¹ se svou koncepcí blíží částečně analýze Ch. M. Schmidta, a autorka stejně jako on považuje druhou větu díky propojenosti jednotlivých témat za třídlínnou formu. Nově připojuje interpretační poznámky včetně nároků kladených na interpreta při provádění díla. Vzhledem k rozsahu práce je zde i

⁹² OJA, Carol J., tamtéž, s. 323.

⁹³ OJA, Carol J., tamtéž, s. 320.

⁹⁴ POLLACK, Howard, tamtéž, s. 347-350.

⁹⁵ POLLACK, Howard, tamtéž, s. 348.

⁹⁶ POLLACK, Howard, tamtéž, s. 347.

⁹⁷ „... *in the first movement, a series of ideas, including an underlying „Charleston Rhythm“, meant to represent „the young, enthusiastic spirit of American life“ as well as a „principal theme“ stated initially by the basson (the pentatonic, dotted-rhythm melody at measure 9) and a „second theme“ introduced by the piano (the syncopated melody at rehearsal 4).*“

Cit. dle: POLLACK, Howard, tamtéž, s. 347.

⁹⁸ POLLACK, Howard, tamtéž, s. 349.

⁹⁹ POLLACK, Howard, tamtéž, s. 349.

¹⁰⁰ POLLACK, Howard, tamtéž, s. 337-358.

¹⁰¹ ŘEŘICHOVÁ, Dana, tamtéž, s. 28-48.

prostor k analýze skladatelovy kompoziční techniky, ta však není rozebírána příliš zevrubně. Přístupnost analýzy dotváří připojené notové příklady a krátká schémata.

Na zkušenost z analýz dalších autorů a především z poslechu a ze studia koncertní partitury navazují svou vlastní analýzou, jejíž úvodní a nedílnou součástí budou tabulky jednoduše popisující formu každé ze tří vět. Připojím stručný popis témat, příp. spojovacích dílů, jejichž motivická příslušnost není přesně určitelná. Vzhledem k propojenosti větších či menších částí dochází pak v díle k vytvoření kompaktnějšího celku. Tematická propojenost vzniká díky jedné z mnoha Gershwinových kompozičních metod – časté variace předchozích témat a s tím související přenášení témat z jedné nástrojové barvy do druhé. Součástí bude také rozbor využití nástrojů s ohledem na klasickou stavbu symfonického orchestru a nuance ve stavbě tradičního třívětého cyklu. V neposlední řadě bude pozornost zaměřena na komparaci s obdobnými díly Gershwinových současníků (Maurice Ravel a Sergej Rachmaninov)

2 OBECNÝ KONTEXT A CHARAKTERISTIKA PROSTŘEDÍ V DOBĚ VZNIKU KONCERTU

New York ve 20. letech bývá sociology označován jako *tavící kotel* (*melting pot*), což vystihuje situaci americké kultury, která vznikla smícháním různých kultur a New York se stává největší multikulturní oblastí.¹⁰² Na jeho území se mísily vlivy nejrozličnějších etnik (přistěhovalci z Irska, Portugalska, Itálie ad.)

Již na konci 19. století měl New York hlavní postavení na mezinárodní scéně. Ale pro mladé tvořivé umělce dvacátých let 20. století to znamenalo udržet si nevídané kouzlo a neomezený potenciál. Do této generace patří sféra nových spisovatelů, hudebníků a malířů. George Gershwin je do ní též zařazen jako autor hudby pro koncertní síně společně s dalšími (např. Aaron Copland, Henry Cowell, Ruth Crawford či Roy Harris). Stejně jako další mladí umělci v tomto prostředí vnímal veškeré podněty kolem sebe jako výzvu a nechal se jimi při své tvorbě inspirovat a do jisté míry ovlivňovat.¹⁰³

Americká vážná hudba ve dvacátých letech 20. století ještě nebyla tak vyspělá jako evropská. I proto čerpala z evropské tradice a spíše menšího počtu amerických předchůdců. Velký zlom přišel koncem 19. století s pobytem a působením Antonína Dvořáka na Newyorské konzervatoři (*National Conservatory of Music of America*) v letech 1892 – 1895¹⁰⁴. Antonín Dvořák s sebou přinesl mnoho nových podnětů a ovlivnil četné americké hudebníky.

Domníval se, že původní, typicky americká náročná umělá hudba může vzniknout především na základě hudby amerických černochů, kteří byli koncem 19. století sice již formálně svobodní, ale zdaleka ne občansky plně rovnoprávní, případně i na základě hudby a písní původních obyvatel severoamerického kontinentu, jejichž postavení bylo ve stejné době patrně ještě horší.¹⁰⁵

¹⁰² Proti teorii *tavícího kotle* (*melting pot*) se hovoří též o teorii *salátové mísy* (*salad bowl*). Ta charakterizuje směs jednotlivců různých etnik, kteří jsou pouze obsaženi v míse představující USA. Cit. dle: *Model OSN – XV. ročník (2009/2010): Integrace sociálně znevýhodněných a vyloučených skupin*, s. 5.

Online přístup: http://www.studentsummit.cz/data/1265934406573BGR_ECOSOC_Integrace.pdf

¹⁰³ OJA, Carol J., tamtéž, s. 3.

¹⁰⁴ Jedním z nejvýznamnějších Dvořákových žáků byl Rubin Goldmark (1872 – 1936) – pozdější Gershwinův učitel hudební teorie a kompozice.

¹⁰⁵ Antonín Dvořák svůj názor na směřování americké hudby uvádí v novinovém interview – *New York Herald Tribune* (květen 1893): „*I am convinced that the future music of this country must be built on the foundations of the songs which are called Negro melodies. They must become the basis of a serious and original school of composition which should be established in the USA.*“

Cit. dle: HONOLKA, Kurt a Anne WYBURD (překl.). *Dvořák*. London: Haus Publishing, 2004, s. 83.

Několik málo komponistů následovalo Dvořákových rad a snažilo se integrovat původní americké melodie do svých děl. Avšak největší rozkvět této metody byl zaznamenán až ve dvacátých letech s příchodem nové skladatelské generace.¹⁰⁶

Rozmanitou situaci americké hudby trvající od počátku 20. století charakterizuje citát z knihy *Zbývá jen hluk*: „...Bílí skladatelé se potýkali s jinou, byť daleko mírnější diskriminací; pro návštěvníky koncertních sálů v centru města, kteří zbožňovali Beethovena, byla samotná jejich existence bezvýznamná. Nepřekonatelný posluchačský nezájem se snažili prolomit tím, že se uchýlili buď k radikální disonanci (Charles Ives, Edgar Varèse, Carl Ruggles), radikální jednoduchosti (Virgil Thomson) nebo černobílé fúzi vážné a populární hudby (George Gershwin). Z větší části byla identita amerického skladatele jakousi neidentitou, jejich národnost představovala jejich osamocenost.“¹⁰⁷

Formování americké vážné hudby podléhalo dvěma tendencím – tradici jazzové hudby, jejím kořenům a dopadu západoevropské hudby. George Gershwin používá ve svém příspěvku *The Relation of Jazz to American Music* výraz *folk-music*. Z celkového kontextu vyplývá, že *folk-music* u skladatelů čerpajících z původních hudebních kořenů tvoří základ jejich tvorby.¹⁰⁸

Východiskem jsou různé typy *folk-music*, které se šířily z více oblastí a liší se svou kvalitou. Všechny podle Gershwina (i samostatně – nejen jako základ pro další hudbu) mají potenciál pro povýšení do umělecké sféry hudby.¹⁰⁹ Díky tomu vzniká mnoho individuálních

¹⁰⁶ ROEDER, Michael Thomas. *Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 4: Das Konzert*. Laaber: Laaber-Verlag, 2000, s. 385. (dále jen ROEDER, Michael Thomas, tamtéž, s. xy)

V knize *American Composers on American Music*, v níž Henry Cowell rozděluje skladatele dle typu tvorby do několika skupin, uvádí též skupinu skladatelů z nové generace, kteří přejímají původní hudbu amerického kontinentu a přizpůsobují ji novému stylu, jenž vzniká i na základě konfrontace s evropským stylem vážné hudby. Mezi nimi je jmenován Aaron Copland, George Gershwin, John Alden Carpenter, Werner Janssen, Bernard Rogers, Frederick Jacobi či Frederick Converse – pojednáno již výše v textu, s. 11.

Cit. dle: COWELL, Henry, tamtéž, s. 8.

¹⁰⁷ ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk: Naslouchání dvacátému století*. Praha: Argo/Dokořán, 2011, s. 121. (dále jen ROSS, Alex, tamtéž, s. xy)

Citát navazuje na předchozí úvod ze čtvrté kapitoly v knize *Neviditelní američtí skladatelé od Ivese k Ellingtonovi*, která se kromě jednotlivých významných skladatelů zabývá i obecnou situací a kontroverzní otázkou týkající se barvy pleti amerických skladatelů. Černošská hudba je do velké míry spjata s historií americké hudby vůbec a nelze ji tedy odmyslet. Její role především v oblasti jazzu je nezpochybnitelná. Rasová segregace upřednostňovala spíše bílé hudebníky. Ti to však v prosazování svých hudebních představ a cílů také neměli jednoduché.

¹⁰⁸ COWELL, Henry, tamtéž, s. 186-187.

¹⁰⁹ „... *The best music being written today is music which comes from folk-sources.*“ ... „*Jazz I regard as an American folk-music; not the only one, but a very powerful one which is probably in the blood and feeling of the American people more than any other style of folk-music. I believe that it can be made the basis of serious symphonic works of lasting value, in the hands of a composer with talent for both jazz and symphonic music.*“

stylů, mezi nimiž se vyskytuje jazz, ragtime, černošské spirituály a blues. Avšak oproti skupině skladatelů tvořících hudbu postavenou na starších kořenech existují ještě ti, kteří mají svůj vlastní kompoziční styl, metody a jsou považováni za typicky americké.¹¹⁰

George Gershwin považuje jazz za žánr *folk-music* a žádný jiný žánr pro něj není tak typicky americký jako právě jazz.¹¹¹ V Gershwinově hudbě nechybí jazzové či bluesové prvky, které jsou snadno určitelné i v *Concertu in F* (viz stylová analýza díla). Jazzem inspirované koncerty tvoří celou velkou oblast americké vážné hudby ve dvacátých letech 20. století (viz níže).¹¹²

2.1 Jazzové vlivy na rozvoj nových směrů a přesahy žánru do vážné hudby

Jazz vznikl v USA jako jedinečná syntéza afroamerické hudby a evropských hudebních elementů. Z Evropy přišly hudební nástroje, tonální a harmonický systém, základní melodické struktury. Rozličná rytmika, frázování a vlastní harmonické zvláštnosti vyrostly z afroamerické tradice. Jazz pracuje s několika základními elementy, kterými je odlišitelný od jiné hudby. Jsou jimi neobvyklá harmonická struktura, styl často označovaný jako swing je postaven na speciální synkopaci¹¹³; volnost a spontaneita vyjádření, v níž hraje důležitou roli improvizace; předtím neobvyklé zvukové barvy, které vznikají díky nově užitým nástrojům (často kupř. saxofony); průběžné užití *blue notes*¹¹⁴; hudba je více orientována na interprety než na skladatele, každý interpret vkládá do provedení skladby sebe a svou vlastní osobnost.¹¹⁵

Pro jazz a Ameriku ve dvacátých letech 20. století je příznačná swingová éra, jazzová hudba byla výrazně spojená s tancem. Stále byl ještě populární ragtime a charleston, jehož

Cit. dle: COWELL, Henry, tamtéž s. 186-187.

¹¹⁰ COWELL, Henry, tamtéž, s. 186-187.

¹¹¹ „...not the only one, but a very powerful one which is probably in the blood and feeling of American people more than any other style of folk-music.“

Cit. dle: COWELL, Henry, tamtéž s. 187.

¹¹² Viz kapitola zabývající se vývojem a stavem koncertní formy na počátku 20. století – viz níže s. 38.

¹¹³ Synkopace většinou zahrnuje přesun akcentů tak, že není popřeno převládající metrum dané pasáže. Též polymetrická nebo multimetrická hra je často popisována jako synkopace (3+3+2 skupiny osminových not ve 4/4 metru), i když se ve skutečnosti jedná o jiný postup, který spíše zpochybňuje přítomnost rytmického *patternu* v hudbě.

Cit. dle: SARGEANT, Winthrop. *Jazz: Hot and Hybrid*. New York: Arrow, 1938, s. 57-63.

¹¹⁴ *Blue notes* se často rozvádějí půltonovým krokem do tercie nebo kvinty. Může jím být i malá septima akordu – charakteristický tón mixolydického módu. Přítomnost *blue note* (v. 9) společně s durovou tercií akordu navíc vytváří moll-durový efekt – typický pro blues.

Cit. dle: SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice – Praha: JC-Audio, 2013, s. 114.

¹¹⁵ ROEDER, Michael Thomas, tamtéž, s. 385-386.

základ byl ve 2/4 metru udržovaném banjem a tubou. Postupně se objevují tendence hrát charleston ve 4/4 metru, banjo s tubou byly nahrazeny kontrabasem a pianem. Nový styl získal název swing, který nebylo jednoduché vysvětlit slovně, jednodušší ho bylo cítit a pochopit pomocí vlastního těla.¹¹⁶

Ve dvacátých letech 20. století došlo ke střetu jazzu a symfonické hudby na evropské i americké půdě. Avšak v Americe tento pokus nevyvolal tolik sporů a diskuzí, neboť zde byl jazz na svém domácím působišti a již dříve k takovým pokusům docházelo na straně bělošských i černošských hudebníků.¹¹⁷ Kupříkladu v roce 1924 byla poprvé provedena Gershwinova *Rhapsody in Blue* ve slavné *Aeolin Hall*¹¹⁸ v New Yorku. Myšlenka dirigenta Paula Whitemana byla v té době poměrně revoluční, ale povýšila tak díky prvnímu závažnějšímu Gershwinovu dílu jazz na vyšší úroveň a umožnila mu cestu do velkých koncertních sálů, které do té doby byly přístupny pouze vážné hudbě (západo)evropské provenience.¹¹⁹

Mnoho Američanů si tehdy myslelo, že ve dvacátých letech je jazzová hudba postavena na velikánech, jakými byli Paul Whiteman (1890 – 1967), Al Jolson (1886 – 1950) či George Gershwin, ale dnešní kritici vidí příslušnost ke skutečnému jazzu (*real jazz*) jinak. Za jeho představitele považují trumpetistu Louise Armstronga (1901 – 1971), kornetistu Joe King Olivera (1881 – 1938), pianistu Jelly Roll Mortona (1890 – 1941), saxofonistu, klarinetistu a skladatele Sidney Becheta (1897 – 1959), pianistu a skladatele Fletschera Hendersona (1897 – 1952) a pianistu a skladatele Duke Ellingtona (1899 – 1974).¹²⁰

¹¹⁶ CREASE, Robert P., Mervyn COOKE (ed.) a David HORN (ed.). *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, s. 76.

¹¹⁷ GEIST, Bohumil. *Co nevíte o jazzu*. Praha: Edice přátel hudby, 1966, s. 106.

¹¹⁸ Newyorská *Aeolin Hall* byla společně s *Carnegie Hall* hlavními sály, v nichž pořádala *New York Symphony Society* své koncerty (v roce 1924 byly přesunuty do *Mecca Auditorium*). *Aeolin Hall* se stala prvním sálem tohoto typu, který na Manhattanu vznikl.

¹¹⁹ DORUŽKA, Lubomír a Josef ŠKVORECKÝ. *Tvář jazzu*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964, s. 300.

¹²⁰ KUHN, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 1970, s. 443. second edition.

2.2 Poznámky k vývoji velkého klavírního koncertu do počátku 20. století

Obecně jsou ve 20. století uplatňovány dvě podoby koncertu – symfonická a virtuózní. Objevují se nové kompoziční a stylové přístupy či změny v obsazení. Na jedné straně jsou stále rozšiřovány formální hranice koncertu a na druhé straně jsou i nově používány historické koncertní modely. V každém případě jsou většinou stále zachovány některé formální zákonitosti. Jimi jsou zejména kontrast mezi sólovou a orchestrální složkou a důraz na sólový virtuózní výkon.¹²¹

Nás budou zajímat především virtuózní klavírní koncerty ve spojení se symfonickým orchestrem v linii od konce 19. století, na jejichž tradici mohl George Gershwin svým dílem navázat. Dále nás zajímá také to, jakým způsobem přistupovali k tomuto hudebnímu druhu Gershwinovi současníci, což se v kontextu této práce snažíme částečně pojednat a porovnat s díly dvou dalších mistrů této velké koncertní formy. Prvním z nich je Sergej Rachmaninov, jehož nové chápání koncertní formy se projevuje postupně v jeho čtyřech klavírních koncertech. Symfonický rozměr je v nich realizován obsazením a zpracováním orchestru, rozmanitostí stylových rovin a citovým vyjádřením spojeným s rozsáhlou formou.¹²² Druhým ze zvolených skladatelů je Maurice Ravel, který jako autor dvou koncertů pro klavír a orchestr (jeden z nich psaný pro klavír), v nichž pracoval s různorodými elementy včetně jazzu (ten ho nejvíce zaujal při cestách po Kanadě a USA v letech 1927 – 1928)¹²³, se též významně zasloužil o rozvoj žánru velkého koncertu. Kromě této trojice skladatelů je ale i mnoho dalších, na které tito mohli částečně navázat či se jimi jako svými současníky inspirovat.

Mezi reprezentanty starší generace z druhé poloviny 19. století patří kupř. dva téměř současníci – Petr Iljič Čajkovskij (1840 – 1893) a Edvard Grieg (1843 – 1907). P. I. Čajkovskij jako autor tří velkých klavírních koncertů (*Klavírní koncert č. 1 b moll, op. 23* z let 1874 – 1875; *Klavírní koncert č. 2 G dur, op. 44* z roku 1879; *Klavírní koncert č. 3 Es dur, op. 75* z roku 1892) formu koncertu inovoval a odlišil se tak od starších děl, spojených na konci 18. a na začátku 19. století se jmény W. A. Mozarta a L. van Beethovena. Ve svém nejslavnějším *Klavírním koncertu č. 1 b moll, op. 23* se Čajkovskij odklání od obvyklého

¹²¹ SCHERLIES, Volker a Ludwig FINSCHER (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil 5*. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, 1996, s. 677. (dále jen SCHERLIES, Volker a Ludwig FINSCHER (ed.), tamtéž, s. xy)

ROEDER, Michael Thomas, tamtéž, s. 288.

¹²² SCHERLIES, Volker a Ludwig FINSCHER (ed.), tamtéž, s. 677.

¹²³ ROEDER, Michael Thomas a Reinhard G. PAULY (ed.). *A History of the Concerto*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994, s. 358.

modelu kupř. použitím nápěvu z ukrajinské lidové písně hned v úvodu koncertu, který se posléze stává jeho hlavním a stěžejním tématem.¹²⁴ Z jiných zdrojů se v souvislosti s prvním klavírním koncertem naopak dozvídáme o návaznosti na tradici klavírních koncertů Franze Liszta. Porovnáván je přístup ke zpracování tematického materiálu v koncertech obou skladatelů. Oba skladatelé pracují s polaritou, avšak zatímco Liszt klade důraz na pevnou strukturu použitím krátkých spojovacích úseků, které spojují výrazně kontrastní témata, tak Čajkovskij rozkládá rozvoj témat do celé délky věty, což přispívá k vytvoření širší hudební plochy.¹²⁵

Přestože byl Edvard Grieg známý především jako mistr lyrických děl a krátkých klavírních skladeb, tak jeho jediný klavírní koncert (*Klavírní koncert a moll, op. 16* z let 1882 – 1883) zaujímá důležité místo jak ve skladatelově tvorbě, tak i v celém evropském repertoáru konce 19. století.¹²⁶ Grieg se coby zručný pianista objevoval v rámci svého uměleckého působení i jako klavírní sólista či doprovod. Jeho jediný klavírní koncert je znám přemírou mladistvé energie a melodický motiv, který prochází celým dílem, je údajně charakteristický svým příklonem k norské lidové hudbě.¹²⁷

Za Gershwinovy současníky považujeme osobnosti, jakými byli např. Sergej Prokofjev (1891 – 1953) a Béla Bartók (1881 – 1945). Sergej Prokofjev jako autor celkem pěti klavírních koncertů (jeden z nich je psán pro levou ruku – *Klavírní koncert č. 4 B dur, op. 53*)¹²⁸ je významný nejen jako pokračovatel ruské tradice, ale i jako skladatel zpracovávající rozličné moderní trendy od 20. let 20. století. Stejně jako Sergej Rachmaninov a mnoho dalších umělců opustil i Prokofjev Rusko po tzv. Velké říjnové revoluci v roce 1917, což mu umožnilo poznávat hudbu západní Evropy i USA. Ostatně již v roce 1913 navštívil Londýn, kde zahrál svůj druhý klavírní koncert.¹²⁹ První dva Prokofjevovy klavírní koncerty (*Klavírní koncert č. 1 Des dur, op. 10* a *Klavírní koncert č. 2 g moll, op. 16*) vznikly v období jeho raného mládí (v letech 1908 – 1917). Jejich rytmická a energická hudba má být podle literatury reakcí na starší romantickou tradici.¹³⁰

¹²⁴ BROWN, David. *Tchaikovsky - The Man and his Music*. New York: Faber and Faber, 2007, s. 93.

¹²⁵ WILEY, Roland John a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 25. New York: Oxford University Press, 2001, s. 150.

¹²⁶ HORTON, John, GRINDE Nils a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 10. New York: Oxford University Press, 2001, s. 396. (dále jen HORTON, John, GRINDE Nils a Stanley SADIE (ed.), tamtéž, s. xy)

¹²⁷ HORTON, John, GRINDE Nils a Stanley SADIE (ed.), tamtéž, s. 402.

¹²⁸ SCHERLIES, Volker a Ludwig FINSCHER (ed.), tamtéž, s. 681.

¹²⁹ DURIC-KLAJN Stana a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 20. New York: Oxford University Press, 2001, s. 404-407.

¹³⁰ ROEDER, Michael Thomas, tamtéž, s. 292.

Další tři klavírní koncerty (č. 3 – *C dur*, *op. 26*, č. 4 – *B dur*, *op. 53* a č. 5 – *G dur*, *op. 55*) vznikly v době, kdy skladatel čtrnáct let cestoval jako koncertní pianista (1918 – 1932). Třetí koncert se těšil velké popularitě, neboť v sobě zachovával přímočarost spolu s lyrickou melodikou.¹³¹ Tato melodika třetího koncertu se přenesla i do zbývajících dvou. Pátý koncert se však odklání od rámce klasické výstavby, neboť v něm Prokofjev volí pětivětý formový rozvrh, který se podobá spíše suitě.¹³²

Druhý ze současníků George Gershwina, Béla Bartók, ve svém přístupu ke koncertní formě vychází z virtuózní tradice, a využívá též folkloristických prvků v melodii, harmonii a rytmu.¹³³ Tento vynikající skladatel byl současně pianistou a učitelem klavíru. Klavír tudíž zaujímá v jeho tvorbě velmi významné místo.¹³⁴ První koncert pro klavír (napsal celkem tři) složil v roce 1926 (*Sz. 83*). V této době již integroval do svého symfonického díla folklórní prvky a na jejich základě vytvořil novou stylovou syntézu.¹³⁵ Druhý klavírní koncert (*G dur*, *Sz. 95*, 1930/31) napsal Bartók stejně jako první pro své vlastní interpretační účely. Množství virtuózních prvků bylo redukováno vzhledem k rozšíření libivého tematického materiálu a efektní orchestrace (podobně jako v jeho prvním klavírním koncertu).¹³⁶ Třetí klavírní koncert vznikl (*Sz. 119*; kromě posledních sedmnácti taktů, které dopracoval Bartókův žák Tibor Serly) s odstupem času v roce 1945 pár týdnů před skladatelovou smrtí.¹³⁷

¹³¹ ROEDER, Michael Thomas, tamtéž, s. 294.

¹³² ROEDER, Michael Thomas, tamtéž, s. 294.

¹³³ SCHERLIES, Volker a Ludwig FINSCHER (ed.), tamtéž, s. 678.

¹³⁴ ROEDER, Michael Thomas, tamtéž, s. 351.

¹³⁵ GILLIES Malcolm a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 2. New York: Oxford University Press, 2001, s. 806. (dále jen GILLIES Malcolm a Stanley SADIE (ed.), tamtéž, s. xy)

¹³⁶ GILLIES Malcolm a Stanley SADIE (ed.), tamtéž, s. 806.

¹³⁷ GILLIES Malcolm a Stanley SADIE (ed.), tamtéž, s. 806.

3 ŽIVOT GEORGE GERSHWINA V KONTEXTU DÍLA

Náplní této kapitoly jsou okolnosti vzniku analyzovaného díla především ve vztahu k jeho recepci a následnému směřování skladatelovy kompoziční práce. V době vzniku *Klavírního koncertu F dur* bylo George Gershwinovi 27 let. Kromě symfonické práce se věnoval také během 20. a 30. let kompozici úspěšných muzikálů a hudby ke čtyřem filmům. Od roku 1924 spolupracoval se svým bratrem Irou, který se stal autorem textů mnoha Georgových písní.¹³⁸ Jejich společná práce byla na poli americké populární hudby jednou z nejúspěšnějších a interpretovaly ji takové hvězdy, jakými byli Fred a Adele Astaire, Gertrude Lawrence, Red Nichols, Ethel Merman a Ginger Rogers.¹³⁹

3.1 Základní údaje o životě George Gershwin¹⁴⁰

(nar. 26. 9. 1898, Brooklyn /N.Y./ – zemřel 11. 7. 1937, Beverly Hills /Cal./)

George Gershwin (vl. jménem Jacob Gershwini) pocházel z rodiny židovských přistěhovalců. Literatura uvádí, že první a největší vliv na jeho vzdělání měl skladatel Charles Hambitzer, který Gershwinu hudebně vzdělával až do svého skonu roku 1925.¹⁴¹ Za druhého nejvýznamnějšího učitele je považován skladatel Rubin Goldmark, který ho učil teorii a kompozičním dovednostem.¹⁴² Gershwin po krátkém pokusu o studium střední obchodní školy působil jako „song plugger“¹⁴³ v Remickově nakladatelství *Tin Pan Alley*. První skladbu *When You Want 'Em You Can't Get 'Em* vydal v Tilzerově nakladatelství. Poté působil jako klavírista v kabaretech či korepetitor. V sezóně 1918 – 1919 se jeho osobnost stala věhlasnou díky

¹³⁸ Viz text kapitoly *Stav bádání* – s. 41, který odkazuje na monografii *George Gershwin: His Journey to Greatness* a její výčet společných Georgových a Irových skladeb.

¹³⁹ CRAWFORD, Richard, Wayne J. SCHNEIDER, Norbert CARNOVALE a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 9. New York: Oxford University Press, 2001, s. 747-753. (dále jen CRAWFORD, Richard, Wayne J. SCHNEIDER, Norbert CARNOVALE a Stanley SADIE (ed.), tamtéž, s. xy)

¹⁴⁰ Při tvorbě této zestručněné kapitoly o Gershwinově životě bylo čerpáno ze slovníkového hesla *George Gershwin* z: MATZNER Antonín, Ivan POLEDŇÁK, Igor WASSERBERGER. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část jmenná - světová scéna*. Praha: Editio Supraphon, 1986, s. 369-372.

¹⁴¹ George Gershwin o Hambitzerovi prohlásil: „*He was a greatest musical influence in my life.*“, cit. dle: POLLACK, Howard, tamtéž, s. 25.

¹⁴² POLLACK, Howard, tamtéž, s. 33

¹⁴³ „Song plugger“ jako obchodník hrál a zpíval písně, které prodávalo nakladatelství. Jeho hlavním úkolem bylo dělat reklamu prodávané hudbě.

Cit. dle: CRAWFORD, Richard, Wayne J. SCHNEIDER, Norbert CARNOVALE a Stanley SADIE (ed.), tamtéž, s. 748.

uvedení písně *Swanee*, kterou AI Jolson zařadil do své broadwayské show *Sinbad* (1918). Ve 21 letech napsal svou samostatnou debutovou hudební komedii na Broadwayi *La, La, Lucille*. Díky tomu se těžištěm Gershwinovy pozdější činnosti stala práce pro broadwayská hudební a revuální divadla.

V roce 1922 realizoval společně s dirigentem Paulem Whitemanem první pokus o jazzovou operu *Blue Monday*, která byla určitým předstupněm pozdější *Porgy and Bess*. První tvůrčí období završují úspěchy ve formě písně *Somebody Loves Me* (stala se jeho úplně prvním evergreenem), hudební komedie *Lady Be Good* (otevřela sérii úspěšných hudebních komedií). S Georgem také velmi často spolupracoval jeho bratr Ira (jako autor textů). Mezi jejich významná společná díla řadíme kupř. *Fascinating Rhythm* a *The Man I Love*.

Premiéra *Rhapsody in Blue* 12. 2. 1924 byla jedním z nejvýznamnějších mezníků skladatelovy hudební kariéry. Za ním následovalo *Concerto in F*. Zásadou *Rhapsody in Blue* byl Gershwin přijat v uměleckých kruzích mimo Broadway a získal i všeobecné uznání. Během své evropské cesty (1928) společně s bratrem Irou a sestrou Frances se George v Paříži spřátelil s významnými představiteli tehdejší evropské hudby, jakými byli kupř. Georges Auric, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Maurice Ravel nebo Sergej Prokofjev.

Řadu Gershwinových hudebních komedií uzavírá *Show Girl* (1929). Od 30. let se věnoval spíše dramatickým dílům s obvykle vážnějším a satiricky zaměřeným obsahem, které řadíme do muzikálového žánru. Za nejvýznamnější jsou považovány *Strike Up The Band*, *Of Thee I Sing* a *Let 'Em Eat Cake*.

Od listopadu 1933 se téměř na rok těžiště Gershwinovy práce přesouvá na operu *Porgy and Bess* premiérovanou v roce 1935. Divadelní recenzenti byli ve svých hodnoceních díla obvykle více pozitivní. U hudebních kritiků tomu bylo spíše naopak. I přesto se udržela na programu *Metropolitní opery* v New Yorku nepřetržitě čtyři měsíce a se svými 124 představeními vytvořila rekord této instituce. Řada operních árií poté přešla do standardního repertoáru.

Gershwinovo dílo bylo i zájmem mnoha filmařů a vznikaly adaptace jeho broadwayských hudebních komedií. Ještě v němém éře filmu byly uvedeny např. *Oh, Kay!* či *Tip-Toes*. Skladatel posléze pracoval i pro Hollywood a napsal pro něj několik hudebních komediálních filmů (*Song Of The Flame* - 1930, *A Damsel In Distress*,...)

Slibně se rozvíjející kariéru předčasně ukončila skladatelova smrt způsobená mozkovým nádorem v roce 1937. Avšak Gershwinův odkaz žije dodnes. Mnoho hudebních interpretů pořizuje nové nahrávky jeho skladeb a skladatel je obecně považován za osobnost, která překročila hranice mezi hudebními styly.

4 GEORGE GERSHWIN – *CONCERTO IN F* (1925)

4.1 Okolnosti vzniku koncertu

Doba rozvoje prvních koncertních forem v USA (před rozšířením a přijetím jazzu) je spjata s několika významnými skladateli jakožto Gershwinovými předchůdci, kteří se zasloužili o rozšíření formy a rozvoj její tradice. Patří mezi ně kupř. Louis Moreau Gottschalk (1829 – 1869) – první mezinárodně uznávaný americký klavírní virtuóz; autor prvního slavného koncertu pro klavír a orchestr Edward MacDowell (1860 – 1908); první úspěšná americká skladatelka rozsáhlejších forem Amy Marcy Cheney Beach (Mrs. H. H. Beach); (1867 – 1944) či Victor Herbert (1859 – 1924), kterému se stal kolegou na Newyorské konzervatoři Antonín Dvořák. Všichni ze zmíněných skladatelů byli ovlivněni evropskou romantickou tradicí, jejich tvorba byla inspirována hudbou Franze Liszta, Roberta Schumanna a dalšími.¹⁴⁴

Po vytvoření tradice koncertu v USA dochází k novému uplatnění jazzových prvků. Se syntézou symfonického koncertu s kořeny americké hudby přichází George Gershwin. Klavírním koncertem navázal na úspěch *Rhapsody in Blue*¹⁴⁵ z roku 1924. Tato skladba není důležitým bodem pouze ve skladatelově kariéře, ale i obecně v americké hudbě. Skladba vznikla pro Paula Whitemana a jeho *Palais Royal Orchestra*.¹⁴⁶ Pod názvem *An American Experiment In Modern Music* byla *Rhapsody in Blue* premiérově uvedena 12. 2. 1924 v *Aeolin Hall*. Skladatel se již zde představil i jako sólista. Paul Whiteman pro tuto příležitost sestavil jazz band velikosti symfonického orchestru.¹⁴⁷ *Rhapsody in Blue* evokuje tradici klavírních koncertů reprezentovaných Fr. Lisztem, P. I. Čajkovským a dalšími. Skladba s bluesovými prvky v sobě zahrnuje zároveň atmosféru dobového newyorského prostředí.¹⁴⁸

Gershwin získal v roce 1924 zakázku od *New York Symphony Society* na vytvoření klavírního koncertu, s nímž měl vystupovat jako sólista jak v newyorské *Carnegie Hall*, tak i ve Washingtonu, Philadelphii a Baltimoru. Gershwin tuto zakázku chápal jako projev důvěry,

¹⁴⁴ ROEDER, Michael Thomas, tamtéž, s. 384-385.

¹⁴⁵ Alex Ross ve své knize rovnou srovnává skladatelský vývoj mezi *Rhapsody in Blue* a *American in Paris* bez zmínky o klavírním koncertu:

„Byla-li *Rhapsody* co do formy celkem předvídatelná střídáním jemných tónů s rušnými přechody, Američan v Paříži byl již daleko sebejistější v užití rozsáhlejší struktury; melodie procházejí kaleidoskopickým vývojem a jsou navrstveny v ďábelsky disonantních polytonálních kombinacích.“

Cit. dle: ROSS, Alex, tamtéž, s. 142.

¹⁴⁶ POLLACK, Howard, tamtéž, s. 294.

¹⁴⁷ POLLACK, Howard, tamtéž, s. 296.

¹⁴⁸ POLLACK, Howard, tamtéž, s. 299.

neboť nikdy před tím skladbu přímo pro symfonické těleso nepsal. Práce na kompozici započala 22. 7. v novém domě na Západní 103. ulici, kde žil společně s rodiči. Dům byl tak často naplněn návštěvníky a hlukem, že musel skladatel využít ke komponování pokoj v blízkém hotelu. Verzi díla pro dva klavíry dokončil 25. 9. 1924 a orchestraci, kterou tentokrát vypracoval sám, ukončil 10. 11. téhož roku.¹⁴⁹ Kritika řadila koncert k jazzovému žánru bez přihlédnutí k dalším znakům a okolnostem, za kterých dílo vzniklo.¹⁵⁰ Za významné okolnosti lze považovat především dobový kontext New Yorku ve 20. letech 20. století a do té doby vytvořenou americkou koncertní tradici.

Premiéra koncertu proběhla 3. 12. 1925 v *Carnegie Hall* (New York) pod taktovkou dirigenta Waltera Damrosche se sólistou Georgem Gershwinem.¹⁵¹ Premiérové provedení zvedlo vlnu kritiky. Polovina názorů se stavěla na Gershwinovu stranu s tím, že skladatel přišel s něčím inovativním a dosud nepoužitým. Druhá skupina ho naopak zavrhovala. Jeden z návštěvníků premiéry, Morton Gould, popsal publikum přítomné v den premiéry následovně: „*All around me people marveled at the originality and strength of the work.*“¹⁵² Samuel Chotzinoff píše v časopisu *World*:... „*The truth is that George Gershwin is a genius.*“... „*He alone actually express us. He is the present with all its audacity, impertinence, its feverish delight in its motion, its lapses into rhythmically exotic melancholy.*“ Další Chotzinoffův výrok pochází z časopisu *New Yorker*: „*George Gershwin's piano concerto is about the most important new work that has been aired in this hamlet of ours in many somethings, and when we say ,important', we're not using a nicenellie for ,dull'.*“¹⁵³

I muzikolog a vedoucí hudebního oddělení Carl Engel *Library of Congress* ohodnotil v muzikologickém časopisu *Musical Quarterly* dílo kladně: „*The merit and the promise of this composition lie in the portions that are distinctly poetical, in the orchestral coloring, that is often piquant without ever being offensive, but chiefly in the general tenor, which is unquestionable now of a newness to be found nowhere except in these United States.*“¹⁵⁴

¹⁴⁹ Do té doby instrumentaci předepsal pouze pro tři čísla v hudební hře *Primrose*, která patří v té době k nezvyklým muzikálovým počínům.

¹⁵⁰ SCHUBERT, Gisela a Ludwig FINSCHER (ed.), tamtéž, s. 798-811.

¹⁵¹ *Symphony Society Bulletin*. New York, 2. 12. 1925, Vol. XIX, No. 6,
Online přístup: <http://archives.nyphil.org/index.php/artifact/4db1c53a-9742-4bdb-98c5-1b6e51f4d18d/fullview#page/1/mode/2up>

¹⁵² Reviews of the *Concerto in F* in the *New York Evening Journal and Sun* (obojí 4. 12. 1925); Morton Gould, liner notes to the Gershwin's *Concerto in F*.

Cit. dle: POLLACK, Howard, tamtéž, s. 351.

¹⁵³ Cit. dle: POLLACK, Howard, tamtéž, s. 352.

¹⁵⁴ POLLACK, Howard, tamtéž, s. 352.

Na druhé straně stála řada kritiků, kteří Gershwinův koncert nepovažovali za výjimečnou záležitost ani krok vpřed v hudebním vývoji. Mezi nimi se objevuje například Lawrence Gilman, který se zmiňuje o koncertu v novinách *Herald Tribune*: „*Gershwin wound up producing something ‚conventional‘, ‚trite‘ and ‚polite‘.*“ „*We wanted... to hear a young American composer talking confidently, bravely, irrepressively, of himself.*“ B. H. Haggin argumentoval v časopisu *Nation*, že jediné pomalá věta je úspěšná: „*distinctively symphonic movements*“ *needed to be* „*based on symphonic material.*“ Olin Downes koncert hodnotil záporně vzhledem k tomu, že dle něj Gershwinovi chybí „*instinct*“ a „*technical endowment*“, tak jeho dílo v sobě nemůže ukrývat „*symphonic dimensions*“.¹⁵⁵

S postupem doby někteří kritici však částečně pozměnili názor. Gilman přiznal, že by taková hudba měla pravděpodobně existovat. Downes ji již považoval za podstatnější než dříve a Charles Buchanan se zcela obrátil proti svým původním názorům v článku „*Gershwin and Musical Snobbery*“ v časopisu *Outlook*.¹⁵⁶

4.2 Gershwinův kompoziční styl

George Gershwin byl během svého života stále nespokojený se svou kompoziční technikou, často prahnul po novém vzdělávání a také pravidelně navštěvoval koncerty *International Society for Contemporary Music (ISCM)* i jiné akce spojené s novou hudbou. V první třetině 20. století na Gershwina působilo mnoho vlivů, které do jisté míry skladatelovu techniku ovlivnily a promítly se do jeho děl. V roce 1922 vyslechl Gershwin některé skladby Maurice Ravela a Igora Stravinského v podání kanadské mezzosopranistky Evy Gauthierové a v únoru 1923 navštívil americkou premiéru Schönbergova melodramu *Pierrot Luinare*. V listopadu stejného roku pak jako pianista doprovodil Evu Gauthierovou při vystoupení s názvem „*Recital of Ancient and Modern Music for the Voice*“. Koncert měl velmi rozmanitý program – od hudby Bély Bartóka a Arnolda Schönberga až po skladby Irvinga Berlina a Jerome Kerna. Též zazněly písně George Gershwina – kupř. *(I'll Build a) Stairway to Paradise* či *Do It Again*. Koncert navštívil i Paul Whiteman, který se posléze rozhodl zadat Gershwinovi zakázku na jazzový koncert. Tím se stalo Gershwinovo první velké orchestrální dílo *Rhapsody in Blue*.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Reviews of the *Concerto in F* in the *New York Times* and *Tribune* (obojí 27. 12. 1926). Cit. dle: POLLACK, Howard, tamtéž, s. 352.

¹⁵⁶ BUCHANAN, Charles L. *Gershwin and Musical Snobbery*. In: *Outlook*, 2. 2. 1927.

¹⁵⁷ FEINSTEIN, Michael a Ian JAKMAN. *The Gershwins and Me: A Personal History in Twelve Songs*. New York: Simon & Schuster, 2012, s. 125.

Za nejprínosnější Gershwinova díla pro rozvíjející se hudební Ameriku s centrem v New Yorku jsou považována *Rhapsody in Blue*, *American in Paris*, *Concerto in F* a jazzová opera *Porgy and Bess*. Tyto kompozice představují syntézu jazzových prvků a symfonické tradice.¹⁵⁸ Gershwin našel pro Ameriku velmi charakteristický výraz, který ztělesňuje téměř přesně určitou epochu a je nezaměnitelný.¹⁵⁹

Předmluva k partituře klavírního koncertu uložené v archivu Newyorské filharmonie, jejímž autorem je skladatelův editor Frank Cambell-Watson, předkládá několik názorů na Gershwinovu hudbu a způsoby kompoziční práce. Watson v návaznosti na pojem *melting pot* (tavící kotel) uvádí, že Gershwin vyrostl z jeho spodních vrstev. Byl důvěrně obeznámen s dřinou života, jeho věčným bojem, radostmi, zármutky a tužbami. V dospělosti se v něm skrýval malý citlivý chlapec i génius, jenž se dokázal přiblížit pocitům obyčejných amerických lidí. Autor hovoří o tom, že mnoho dalších skladatelů se také vyjadřovalo prostřednictvím jazzu nebo jazzových prvků, ale melodie George Gershwinovy byly v něčem jiné.¹⁶⁰ Frank Cambell-Watson skladatelovy melodie popisuje následovně: „*When they were exuberant, they seemed to outstrip all other contemporary attempts at exuberance; and when they were expressive, tender or melancholy, they knew no equal.*“¹⁶¹

Cambell považuje *Concerto in F* za Gershwinovu nejlepší práci. Poprvé v životě byl skladatel svázán náročnou hudební formou, které se dokonce i mnoho hudebních mistrů často vyhýbalo. Konfrontoval se s problémy symfonické orchestrace a instrumentální vyváženosti ve spojení se sólovým klavírem. A uspěl ve všech směrech. Výsledkem je dílo, které ani dnes po opakovaných provedeníh a nahrávkách neztratilo nic ze své velkoleposti, svěžesti a brilantnosti.¹⁶²

¹⁵⁸ Symfonický jazz (spojení jazzové a vážné hudby), byl novou formou, jejímž čelním představitelem byl orchestr Paula Whitemana. Tento orchestr navázal spolupráci s Georgem Gershwinem.

¹⁵⁹ POLÍVKA, Vladimír. *Hudební Amerika*. Praha: Za svobodu, 1949, s. 109.

¹⁶⁰ „...True, others had done the same, but the tunes of Gershwin were in some way „different“...But something else had crept into the music something that made itself felt immediately to performer or listener alike“

¹⁶¹ Frank Cambell-Watson se vyjadřuje veskrze velmi pozitivně a v jeho textu není ani náznak, že by o skladateli pochyboval. Zde sehrála jistou roli i subjektivní zkušenost s Gershwinovou hudbou. Nelze popřít, že byly skladatelovy melodie v něčem odlišné. Avšak při stanovování míry odlišnosti a originality musíme vzít v potaz i hudební vlivy kolem něj a jemu podobné skladatele. Jistá výjimečnost tkví zejména ve skladatelově setrávání ve sféře hudby „vážné“ i „populární“ a v jejich případném mísení.

¹⁶² „... it is his greatest work . Gershwin, for the first time in his life, came to grips with a severe musical form, a form known to the masters and assiduously avoided by many of them. He was confronted with the problems of symphonic orchestration and instrumental balance per se and with the solo piano...“

V Gershwinových skladbách můžeme nalézt diatonické postupy, časté používání akordů na sedmém stupni a náhlé neočekávané modulace – v těchto modulacích je obvyklý posun o celý tón nebo půltón. Rychlé modulace bývají používány na pozadí zadržované melodie. Rytmus je dynamický, ostrý a vysoce synkopovaný. Co se týče jen orchestrálních a klavírních skladeb, tak jsou namísto vývoje melodie, motivů, sekvencí a ostinát naplněny spíše různě variovanými repeticemi a často jsou sekce oddělovány náhlou pauzou. Avšak melodický materiál je většinou natolik atraktivní, že kompenzuje Gershwinovy technické nedostatky. Je nasnadě tyto „nedostatky“ (vnímané především v dobovém kontextu) chápat jako součást Gershwinova stylu a reflexi moderního jazzového věku.¹⁶³

V Gershwinově kompoziční technice se stejně jako i u dvou dalších z uváděné trojice skladatelů odráží jeho pianistická zkušenost a interpretační zdatnost. Z toho důvodu budou v rámci formální analýzy každého významného tématu *Concerta in F* také zmíněny interpretační nároky či využití sólového klavíru, který díky svému rozsahu nabízí širokou škálu možností.¹⁶⁴

4.3 Obsazení orchestru v Gershwinově klavírním koncertu¹⁶⁵

Od počátku 20. století se objevují nové trendy v orchestraci, skladatelé často dále obohacovali obsazení orchestru, které bylo ustáleno především v druhé polovině 19. století.

V této době byli rozliční autoři rozpoznatelní nejen podle typů melodií, témat a rytmu použitých v kompozicích, ale byli identifikovatelní i na základě využití nástrojové barvy. Nová instrumentace též překračovala dosud zažitá pravidla a hranice. K rozšíření dochází zejména v sekci bicích nástrojů, která byla obohacena o nové, dosud nezvyklé nástroje (z materiálů byly používány kov, dřevo či sklo), a přidány byly též nástroje ze skupiny drnkacích, klávesových a měchových (harfa, kytara, klavír, cembalo, varhany, akordeon).¹⁶⁶

Citace převzaty z: GERSHWIN, George a Frank Campbell-Watson (ed.). *Concerto in F: For Piano and Orchestra*. New York, 1942.

Online přístup: <http://archives.nyphil.org/index.php/artifact/b996928a-9640-452b-be50-d572e30e7673/fullview#page/6/mode/2up>

¹⁶³ SCHWARTZ, Charles a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 9. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 303.

¹⁶⁴ Poznámky k interpretačním nárokům ve spojení s jednotlivými stěžejními tématy *Concerta in F* se objeví v analytické části jednotlivých vět koncertu – viz dále s. 51-75 tohoto textu.

¹⁶⁵ Nástroje, které nezazní společně s ostatním v úvodním orchestrálním zvuku, jsou vyznačeny kurzivou.

¹⁶⁶ GIESELER, Walter a Ludwig FINSCHER (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 4*. Stuttgart: Barenreiter-Verlag. 1996, s. 920-922.

Ačkoliv by se mohlo zdát, že si 20. století vytvořilo své vlastní instrumentační hledisko, tak stále existovali i skladatelé, kteří vycházeli z relativně stabilního orchestrálního obsazení druhé poloviny 19. století. Konzervativnější skladatelé a především ti, kteří vycházeli ze symfonické tradice, byli v přidávání nových nástrojů střídmejší. Jejich inovace spočívaly v novém užití perkusí, dechových nástrojů, nebo nástrojů z vojenských kapel.¹⁶⁷

Dechové nástroje	Bicí nástroje	Sólový nástroj	Strunné smyčcové nástroje
flétna I, II; píkola; hoboj I, II; anglický roh; klarinet B I, II; basový klarinet; fagot I, II; lesní roh I, II, III, IV; trumpeta B I, II, III; pozoun I, II; tuba	tympány F, C, F; basový buben; bubínek; činely; <i>wood block</i> ; <i>zvony</i> ; <i>xylofon</i> ; <i>triangl</i>	klavír	housle I, II; viola; violoncello; kontrabas

Obsazení Gershwinova orchestru je pro průběh celého koncertu rozšířeno o nástroje netypické pro tradiční koncertní orchestraci. Tyto nástroje dotvářejí specifickou „gershwinovskou“ orchestrální barvu a mnohé z nich jsou významné především pro své rytmické možnosti. Podporují též skladatelovu představu o výraznější rytmizaci spojenou s jazzem a s kořeny americké hudby.

Wood block je bicí dřevěný nástroj vyrobený z jednoho kusu dřeva, zvuk vzniká úderem dřevěné paličky. Je používán různými způsoby jako nástroj v orchestru. Jeho varianty zahrnují i tzv. *Chinese woodblock*, někdy je někdy nazýván jako „*Chinese temple block*“ anebo „*two-toned cylindrical woodblock*“. Ve 20. století skladatelé často do svých děl zařazovali nástroje tohoto typu (např. William Walton, Sergej Prokofjev, Aaron Copland či Benjamin Britten).¹⁶⁸

The New Grove Dictionary of Musical Instruments odkazuje při označení zvonů (*Bells*) na kapitolu *Tubular Bells*. Jedná se o sadu laděných kovových trubek používaných pro efekt zvonu v orchestrech, na operní scéně. Tato varianta je výhodnější, neboť právě zvony

¹⁶⁷ KARTOMI, Margaret J. a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 12. New York: Oxford University Press. 2001, s. 414.

¹⁶⁸ BLADES, James a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, sv. 3. New York: Macmillan Press Limited, 1984, s. 861. (dále jen BLADES, James a Stanley SADIE (ed.), tamtéž, s. xy)

jsou neskladné a hůře se na ně hraje s rytmickou precizností. *Tubular bells* se skládají z řady mosazných nebo ocelových trubic různého průměru (25 – 55 mm). Původně byly laděny diatonicky, s pozdějším rozšířením harmonie se stále oblíbenějším stávalo i ladění chromatické.¹⁶⁹

Xylofon se v různých modifikacích objevuje v lidové hudbě po celém světě. Mnoho skladatelů 20. století použilo ve svých skladbách xylofon¹⁷⁰, ale nemůžeme říci, že by byl zcela pevnou součástí instrumentáře v klasické hudbě. Často se vyskytuje i v jazzu, avšak jeho uplatnění mezi jazzovými nástroji není tak široké, jako je tomu u nástroje jemu podobnému – tj. vibrafonu. Ten se liší od xylofonu tím, že jeho hrací destičky nejsou vyrobeny ze dřeva, ale z kovu.¹⁷¹ Existuje velké množství forem, konstrukcí a materiálu, ze kterého se xylofon vyrábí. V západních zemích jsou xylofonové party zapisovány v moderních klíčích odpovídajících současnému způsobu zápisu, avšak v zemích směrem na východ jsou zápisy přizpůsobeny konkrétní kultuře.¹⁷²

Vývoj trianglu prošel od středověku rozličnými formami. Pro dnešní podobu nástroje hráči v orchestru k rozezvučení obvykle používají ocelovou případně dřevěnou tyčku. Zvuková výška tónu je lépe určitelná pouze v případě, že jsou všechny vrcholy trianglu uzavřené. V orchestru hraje většinou vedlejší roli. V tichých pasážích je tyčkou hráno přes vnější hranu, zatímco v silné dynamice se uplatňuje rozezvučení přes vnitřní hranu nástroje.¹⁷³

¹⁶⁹ BLADES, James a Stanley SADIE (ed.), tamtéž, s. 671.

¹⁷⁰ ANDERSON, Lois Ann a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, sv. 3. London: Macmillan Publishers Limited. 1984, s. 869-870.

¹⁷¹ DAVIS, John S. *Historical Dictionary of Jazz*. Plymouth: The Scarecrow Press, Inc., 2012, s. 387.

¹⁷² ANDERSON, Lois Ann a Stanley SADIE (ed.), tamtéž, s. 869-870.

¹⁷³ BLADES, James a Stanley SADIE (ed.), tamtéž, s. 623-625.



4.4 Základní charakteristika Gershwinova *Concerta in F*¹⁷⁴

Z formálního hlediska zachovává Klavírní koncert F dur George Gershwinova tradiční třívětou podobu. První věta splňuje charakteristiky *double-function form* (viz níže), druhá věta je velkou vicedílnou formou písňového charakteru a třetí rondem.

Dokonce ještě více než *Rhapsody in Blue* evokuje *Concerto in F* tradici sólového instrumentálního koncertu 19. století, a to nejen na základě formálního cyklického uspořádání, ale zejména díky své postupné gradaci, směřující k jeho závěrečné větě.

¹⁷⁴ V rámci analýzy je použita terminologie převzatá z knihy: JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: Státní hudební nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.

4.4.1 Formální průběh první věty¹⁷⁵

Takty	1-50	51-143	144-223	224-255	256-365	366-339	440-467
Formové části (sonátová forma)	Introdukce: První téma	A: Hlavní téma	A: spojovací oddíl (návrat prvního tématu)	B: Vedlejší téma	X (provedení): první téma, vedlejší téma	Repríza: První téma, hlavní a vedlejší téma	Koda
 <p>Expozice sonátové formy</p>							
Formové části (sonátový cyklus)	Orchestrální expozice (úvodní téma – A)	Klavírní expozice (nové téma – B)	Prováděcí část expozice (úvodní téma – A)	Pomalá věta sonátového cyklu	Taneční věta sonátového cyklu	Finale	Koda
 <p>První věta sonátového cyklu</p>							
Tónina	F dur	Nejasně vyjádřená tonalita pohybující se mezi F dur (f moll) a As dur	Více tónin: F dur (144-167); E dur (168-183); As dur (184-191); Ges dur (192-202); nejasně vyjádřená tonalita (203-223)	E dur	Více tónin: e moll (256-269); d moll/F dur (270-291); Es (292-306); Des dur (307-365)	Více tónin: Des dur (366-383); F dur (367-468)	F dur
Výsledný vzorec	<i>Double-function form</i> – věta může být chápána buď jako sonátová forma nebo sonátový cyklus, jednotlivé části první věty tedy plní vždy dvojí funkci (viz popis níže).						

¹⁷⁵ Popis průběhu u všech tří vět Gerhwinova *Concerta in F* je proveden pomocí postupu a vývoje jednotlivých motivů (resp. témat) označených čísly v předložené tabulce.

Jak již bylo řečeno, na základě formového rozboru Gershwinova klavírního koncertu přisuzujeme jeho první větě model označovaný jako *double-function form*. Dle výkladu Williama S. Newmana¹⁷⁶ je tato forma výsledkem individuálního vztahu mezi jednotlivými částmi sonátové formy a větami sonátového cyklu. Na základě tohoto vztahu se posléze vytváří i její dvojí funkce. Tento individuální vztah mezi dvěma formovými označeními je do jisté míry abstraktní, a záleží na úhlu pohledu, jaké pojmenování danému kompozičnímu úseku přisoudíme.¹⁷⁷

První věta Gershwinova klavírního koncertu může být chápána buď jako sonátová forma nebo jako sonátový cyklus¹⁷⁸. Zpracování mé vlastní analýzy původně směřovalo k formě sonátové, která by i více odpovídala tradici obvyklých forem celého koncertního cyklu. Z hlediska pojetí první věty jako sonátové formy usuzují na tyto primární znaky: Expozice se skládá z dílčích témat, která budou popsána níže. Provedení je oproti expozici ve svém rozsahu zúženo, tematicky pracuje zejména s oběma hlavními tématy a dílčími motivy (v případě celkově prvního tématu koncertu). Stejným způsobem je pracováno i v rámci reprízy. Oblast vedlejšího tématu vystupuje do popředí ostřejším tematickým kontrastem a tempovou i tonální změnou. U následného dvojího chápání lze takty 1 – 223 chápat nejen jako oblast prvního tématu v kontextu sonátové formy, ale i jako první větu sonátového cyklu.¹⁷⁹

4.4.1.1 *Introdukce (orchestrální expozice)*

Z hlediska sonátového cyklu může být orchestrální úvod vnímán též jako orchestrální expozice, na níž by poté od taktu 51 navazovala expozice klavírní s tím, že by přinesla nové téma – v tomto případě hlavní, které bude popsáno níže. Introdukce (orchestrální expozice) přináší dílčí motivy podobného charakteru uplatňující tečkovaný rytmus. Tyto motivy se posléze objeví v druhé části hlavního tématu (v terminologii sonátové formy), avšak v pojetí sonátového cyklu se třetí část prováděcího charakteru (mezi takty 144 – 223) vyznačuje návratem k tématu orchestrální expozice a dotváří tak společně s první tematickou oblastí

¹⁷⁶ NEWMAN, William S. *The Sonata Since Beethoven*. New York: W. W. Norton, 1983, s. 373-377.

¹⁷⁷ MOORTELE, Steven Vande. *Two-Dimensional Sonata Form*. Leuven: Leuven University Press, 2009, s. 22-23.

¹⁷⁸ Sonátový cyklus má obvykle ustálenou stavbu a pořadí jednotlivých částí. Základem jsou tři věty: Allegro, zpěvná věta a finale, které jsou obohacovány dle situace množstvím použitých hudebních myšlenek. V tomto případě je sonátový cyklus rozšířen o taneční větu. Nemůžeme říci, že se jedná konkrétně o scherzo, které je na tomto místě často používáno. Neodpovídá mu ani použité metrum – zde dvoudobé, pro scherzo je typické třídobé.

Cit. dle: JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: Státní hudební nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 413.

¹⁷⁹ Popis jednotlivých částí bude zmíněn v následujícím textu, s. 52-58.

třídílnou formu. Tato na jedné straně třídílná forma uzavřená klavírní kadencí (není kadencí v plném rozsahu, viz text níže¹⁸⁰) a taktem 223 plní funkci hlavního tématu sonátové expozice a zároveň tvoří celou expozici sonátového cyklu, čímž opět potvrzuje její příslušnost ke zmiňované *double-function form*.

Motivy introdukce (orchestrální expozice) jsou si velmi blízké. Stylově vykazují jasnou příslušnost k jazzovému žánru.¹⁸¹ První z motivů využívá tečkovaného rytmu ve spojení čtvrt'ové a osminové noty. Tento rytmus je charakteristický pro jazzový tanec charleston, který zažil ve 20. letech 20. století svůj největší vrchol (počátky od roku 1910) a byl ve společnosti velmi oblíbený.¹⁸² Poprvé je první motiv uveden v pátém taktu, rozveden do melodie a rovnou přechází do druhé části prvního tématu. Ta je příznačná vyklenutou melodií v tečkovaném rytmu. Jedná se o diminuci původních hodnot ve spojení osminové a šestnáctinové noty. Stejně tak postup tématu odkazuje na raný jazzový rytmus často využívající těchto hodnot v tečkovaném rytmu.¹⁸³ Rytmičtý vztah (osminová a šestnáctinová nota) je posléze v introdukci (orchestrální expozici) využíván častěji než rozšířená verze čtvrt'ové s osminovou notou.

Gershwin – introdukce (orchestrální expozice), první téma (první část), takty 5 – 8:¹⁸⁴



¹⁸⁰ Vymezení kadence bude obsaženo dále v textu na s. 56.

¹⁸¹ Před zahájením prvního tématu se ozve menší skupina dechových nástrojů podpořená bicí sekcí. Použije spojení v triolovém rytmu, který je příznačný zejména pro swingové cítění a jejich použití bývá často individuální a aplikováno na různé notové hodnoty.

Cit. dle: KNAUER, Wolfram a Ludwig FINSCHER (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 4*, neue bearbeitet Ausgabe. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, 1996, s. 1394.

¹⁸² Důležitým rysem tohoto tance je synkopace – tedy přesun akcentu z přízvučné na nepřízvučnou dobu, zatímco je pod tímto novým rytmem stále udržován pomocí basové linky nebo melodie neměnný beat. Synkopace však vychází již z ragtimu, který bude rozveden v souvislosti s druhým tématem.

Cit. dle: ANDREU, Helene. *Jazz dance styles and steps for fun*. Bloomington: Author House, 2011, s. 126.

¹⁸³ HERDER, Ronald (ed.). *1000 Keyboard Ideas: From editors of Sheet Musical Magazine: Keyboard Classic Magazine & Piano Stylist*. New York: Ekay Music, 1999, s. 114.

¹⁸⁴ Notové ukázky jsou vyjmuty z partitury: GERSHWIN, George a Frank Campbell-WATSON (ed.). *Concerto in F: For Piano and Orchestra*. New York, 1942.

Gershwin – introdukce (orchestrální expozice), první téma (druhá část), takty 9 – 12:



Klenutá tečkovaná melodie je v průběhu věty nejčastěji citovanou a modifikovanou do různých podob. Např. v provedení je v klavírním partu pozměněn směr melodie na pouze stoupající či v repríze dojde k přidání dalších tónů v podobě jednoduché harmonizace.

Z hlediska interpretačního je první téma jako primárně neklavírní (i přestože se v dalším průběhu v klavírním partu objevuje často) vystavěno na jednoduché tečkované melodii v základním tvaru nenáročné pro interpretaci využívající malého rozsahu a vytvářející spíše jednotnou frázi hranou často více nástroji najednou.

Gershwin – provedení (taneční věta sonátového cyklu), užití prvního tématu, takty 264 – 266:



Gershwin – repríza (finale), první téma, takty 398 – 400:

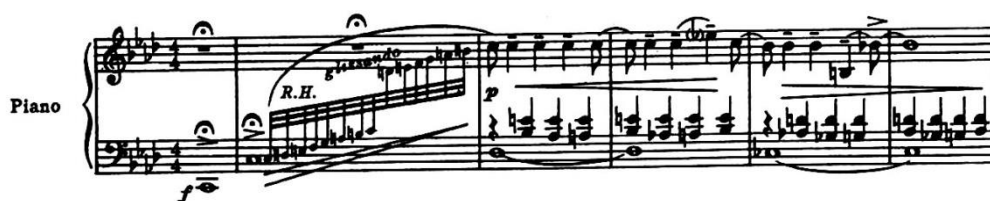


4.4.1.2 Expozice (klavírní expozice)

Expozice sonátové formy by byla na úrovni sonátového cyklu tvořena celkově třemi částmi (orchestrální a klavírní expozicí s provedením), dochází k návratu hlavní tóniny F dur, která postupně v dalším průběhu přechází do dalších tónin (viz tonální plán v úvodní tabulce). Spojovací oddíl na úrovni sonátové formy je velmi samostatný, má prováděcí charakter a navrácí se k motivům začátku koncertu. V každém případě se v nastupující části objevuje nové klavírní téma uvedené klavírem, jenž dominuje v první části expozice (potažmo ve střední části expozice sonátového cyklu). Téma je postupně obohacováno a rozvíjeno do taktu

72 před nástupem lesního rohu. Jeho jednoduchá melodie uvedená glissandem klavíru začíná v nové tónině, její hlavní průběh sledujeme v taktech 51 – 56. Do taktu 60 skladatel pracuje se synkopací jakožto specifickým hudebně vyjadřujícím prvkem jazzu, vycházejícím však již z ragtimu (srov. následující hudební příklad).¹⁸⁵

Gershwin – expozice (klavírní expozice), hlavní téma, takty 21 – 26:



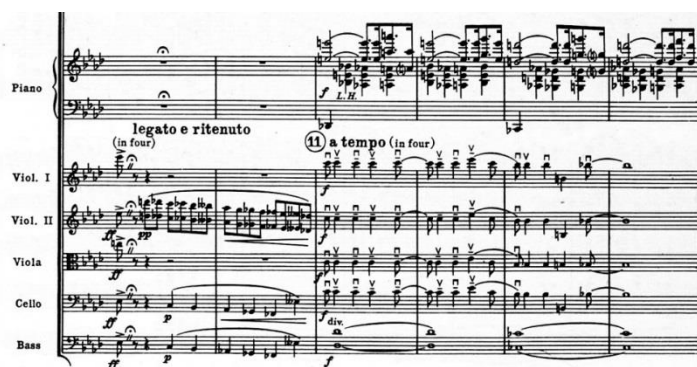
Téma nově uvedené klavírem využívá všech možností, které nástroj nabízí. Jedná se o nepravdivé dělení metra v současně hrané pravé a levé ruce, doprovodnou linku nad basovou prodlevou či postup pravé ruky z dolních do vyšších poloh klavíru ve formě glissanda. Jedná se o téma typicky klavírní oproti předchozímu, které bylo původně uzpůsobeno spíše pro nástroje s menšími interpretačními možnostmi a do klavíru se posléze přeneslo ve své komplikovanější formě.

Další rozvoj první části oblasti hlavního tématu (střední části expozice sonátového cyklu) je taktéž rytmicky velmi bohatý, avšak synkopace se v podobě jako na jejím počátku již nevrací. Jednotlivé hlasy nejsou komponovány proti sobě a zaznívají spíše simultánně. Důležitým a často opakovaným prvkem se stává triola, která mírně rozrušuje rytmický průběh. Před zazněním kadence je první téma od taktu 127 hráno orchestrem, klavír melodii rozšiřuje harmonicky o další tóny. Synkopace dále také není použita.

¹⁸⁵ Ragtime se stal spojovacím můstkem mezi původní lidovou černošskou hudbou k modernímu jazzu. Mnozí ze skladatelů považovali ragtime a jazz za stejnou hudbu, avšak jazz přinášel nové komplikovanější použití synkopovaného rytmu.

Cit. dle: BERLIN, Edward A. *Ragtime: A Musical and Cultural History*. Lincoln: University of California Press, 1980, s. 16.

Gershwin – oblast hlavního tématu (klavírní expozice), příklad rozvoje prvního tématu (smyčcová sekce a klavír), takty 125 – 130:



Oblast hlavního tématu je zakončena kadencí. Kadence je v tradičním pojetí chápána jako improvizované nebo předepsané zdobné zakončení fráze (v koncertu nebo árii). Mezi praktickou realizací a umístěním uvnitř věty bývá většinou rozdíl.¹⁸⁶ Avšak obecně lze říci, že se kadence v průběhu vývoje koncertu stala manifestací sólistického umu více než jasnou formální částí věty.¹⁸⁷ V *Concertu in F* uzavírá kadence první část hlavního tématu a do té doby jednotné použití tóniny As dur a není zde kadencí v takovém rozsahu a podobě, jak ji známe z jejího tradičního pojetí.

Před nástupem dílu vedlejšího tématu je spojovací (prováděcí) část proložena triolami. Trioly nejsou v jazzu pouze zdobnou záležitostí, ale jsou pojímány především v mezích tzv. triolového cítění (*triplet feel*), které má z konkrétního úseku podloženého triolami vycházet. A je dokázáno, že zejména u skvělých jazzových hráčů, jakými byl Louis Armstrong, Miles Davis či Stan Getz, je hra triol pokaždé individuální záležitostí a dotváří jejich interpretační styl.¹⁸⁸

Gershwin – expozice, krátká klavírní kadence, takt 143:



¹⁸⁶ SCHERLIES, Volker a Ludwig FINSCHER (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 5*. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, 1996, s. 672.

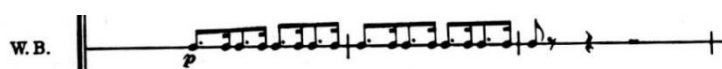
¹⁸⁷ SCHERLIES, Volker a Ludwig FINSCHER (ed.), tamtéž, s. 675.

¹⁸⁸ WILLIAMS, Martin. *Jazz in Its Time*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1989, s. 48.

Klavírní kadence, která je zde rozepsána, rozhodně nevyužívá všech možností klavíru, není virtuózním vrcholem koncertu a plní zde funkci pouhého spojovacího úseku před nástupem nové části.

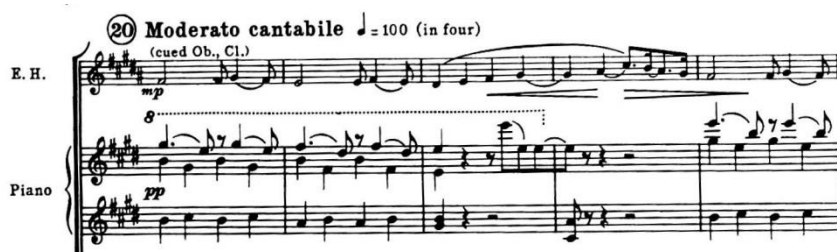
Spojovací (prováděcí) oddíl, jak již bylo řečeno, pracuje v rozličných variacích především s tematickým materiálem úvodní padesátitaktové části koncertu a různě je kombinuje v součinnosti s výrazněji se uplatňující bicí sekcí. Kupř. *wood block* podpoří v taktech 161 – 163 citaci části tématu introdukce (orchestrální expozice).

Gershwin – expozice (provedení), *wood block*, část prvního tématu, takty 161 – 163:



Vedlejší téma je v sonátové formě základním pilířem oblasti vedlejšího tématu, avšak v sonátovém cyklu reprezentuje pomalou větu. Jeho podstatu tvoří jednoduchá melodie hraná anglickým rohem, podpořená smyčcovou sekcí a doplněná klavírem, který zde hraje důležitou roli, neboť kromě hlavního melodického motivu udržuje do taktu 238 též neměnný beat složený ze čtvrtěových not. Nad nimi je synkopována hlavní melodie (viz následující notový příklad). Celkově je téma velmi klidné a kontrastní oproti předchozímu průběhu skladby. Ke konci této části klavír znovu připomene již známé trioly z hlavního tématu a pomocí jednoznačného ritardanda je uskutečněn závěr před nástupem provedení (taneční věty).

Gershwin – expozice – vedlejší téma (pomalá věta sonátového cyklu), takty 224 – 228:



V rámci této vložené interpretační poznámky uvažujeme o vedlejším tématu, které je oproti ostatnímu tematickému materiálu zjednodušené. V základu je uplatněn sólový nástroj s klavírním doprovodem. Téma připravuje ústřední melodii pro další její rozvoj v repríze obsažené v klavírním partu se stylově odlišnými prvky ragtimu.

4.4.1.3 Provedení (taneční věta sonátového cyklu)

Prováděcí část pracuje v různých obměnách nejen s hlavním a vedlejším tématem, ale v jeho průběhu je často použito téma s jednotlivými motivy z úvodní orchestrální části. Díl je též naplněn větším množstvím tónin, avšak nedosahuje takové tonální různosti, jako tomu bylo v provedení (ve třídílné expozici sonátového cyklu). Zdánlivě nový hudební materiál (z pohledu stylové složky) přináší klavírní hra od taktu 307, která má také synkopický ráz – tentokrát velmi blízký ragtimu. Levá ruka udržuje příznávkový doprovod, pravá nad ní rozvíjí spíše staccatovou melodii. Při důkladnější analýze části od taktu 307 (*Poco meno*) zjišťujeme, že se jedná o variaci původně kontrastního vedlejšího tématu (*Moderato cantabile*) a to zejména ve spojitosti s jeho melodickou složkou, která je zrytmizovaná do podoby ragtimu a postupně obohacována dalšími složkami orchestru.

K rytmickému podkladu se posléze od taktu 315 přidává část dechové sekce a *wood blocks*. Téma je rozvíjeno až do nástupu závěrečné části provedení (taneční věty), která svým charakterem spíše evokuje začátek koncertu a předznamenává nástup reprízy (finale).

Gershwin – začátek provedení (taneční věta), rytmická diminuce notových hodnot a taktové délky na 2/4 takt, takty 258 – 266:



Gershwin – provedení (taneční věta), rytmická variace vedlejšího tématu – ragtime v klavírním partu, takty 307 – 310:



4.4.1.4 Repríza (finale)

Repríza (finale) začíná úsekem Grandioso. Dochází ke zpomalení tempa, nosným prvkem této vstupní části je klavírní doprovod a nad ním je citováno hlavní téma. S částí Grandioso se znovu setkáváme téměř ve shodné variantě i ve třetí větě. K tonálnímu sjednocení do F dur dochází až po Grandiosu a do konce věty je pracováno s prvním tématem. Tematická práce ústí do závěrečného tutti, které je již součástí kody. Koda je rozvíjena od taktu 440 (*Allegro con brio*).

Gershwin – repríza (finale), spojení doprovodného klavíru a melodie hlavního tématu ve smyčcích, takty 366 – 368:



4.4.1.5 Forma na pozadí tonálního průběhu

Tonálně je první věta poměrně bohatá, avšak při výběru tónin Gershwin volí blízké nebo jinak související (např. paralelní dur – moll) durové i mollové tóniny. Věta je orámována hlavní tóninou F dur a pro zvýraznění přechodů mezi jednotlivými tematicky rozdílnými částmi je velmi často uplatněna i změna tóniny.

Tónina F dur je víceméně udržována až do nástupu spojovacího oddílu (resp. prováděcí části expozice). Inklinace k velkému množství tónin potvrzuje prováděcí charakter této části. Díl je zakončen úsekem v nekonkrétní tónině bez předznamenání a závěrečným septakordem H7, po němž následuje nové kontrastní téma.

Nejjasněji vyjádřenou tonalitu obsahuje oblast vedlejšího tématu (resp. pomalá věta sonátového cyklu), která nepoužívá mnoho chromatiky, pohybuje se kolem prvního stupně a hlavních harmonických funkcí z tóniny E dur a posléze plynule přechází v provedení do své mollové varianty. Nejdelší část provedení od taktu 307 až do konce setrvává v tónině Des dur a stejná tónina je udržována i při zpracování první části reprízy – označené jako Grandioso, po němž se teprve vrací k hlavní tónině.

4.4.2 Formální průběh druhé věty

Takty	1-3	4-46	47-67	68-149	150-194	195-231
Formové části	Introdukce: motiv dále rozvinutý v A	A: první téma	B: druhé téma (s částečnou variací prvního tématu)	A' (X): práce s prvním a druhým tématem (s převahou prvního).	C: třetí téma	A (koda) variace předchozích témat – hl. materiálu A.
Tónina	Des dur	Des dur/b moll	Des dur/b moll	Více tónin: Des dur/b moll (t. 68-80); D dur (t. 81-98); Fis dur (t. 99-110); Des dur (t. 111-135); E dur (t. 136-149)	E dur	Více tónin: E dur (t. 195-219); Des dur (t. 220-231)
Výsledný vzorec	i A B A' (X) C A (K) – dva pohledy na formu: 1) velká třídílná forma rozšířená o krátkou introdukci a kodu 2) forma rondového principu, v níž je kodě díky tematické převaze a svému rozsahu přisuzován díl A a stejně tak díl prováděcího charakteru.					

Jakožto klidnější střední část *Concerta in F* obsahuje druhá věta méně hlavních motivů a témat, jejichž průběh může být chápán díky častějšímu návratu tématu A buď jako forma s rondovým principem či jako velká třídílná forma rozšířená o malou introdukci, epizodu C a velkou kodu. Na základě analýzy použitých hudebně – vyjadřovacích prostředků je ve střední větě velmi výrazně rozpoznatelná jazz – bluesová tendence.

4.4.2.1 Introdukce

Úvod koncertu, který je pouze krátkou introdukcí, by mohl být chápán i jako součást prvního tématu, jenž je posléze rozvinut od čtvrtého taktu a tvoří základ první části věty.

Gerhswiwn – introdukce, motiv 1, takty 1 – 3:



4.4.2.2 První tematická oblast - A

Téma první části charakterizuje rozvinutější melodie hraná dechovou sekcí, zároveň je kupř. v taktu 11 naznačena část tečkované melodie z prvního tématu úvodní věty koncertu, což přispívá k dalšímu tematickému propojení celého díla. První melodické téma, které je znásobeno několika nástroji, se také stává doprovodnou složkou pro trubkové sólo nastupující již od pátého taktu – má podobný průběh jako úvodní tři takty druhé věty. Zároveň je hned v taktech 11 – 12 naznačena příprava na pozdější klavírní téma, jež je rozvinuto posléze od začátku tematické oblasti B (takty 47 – 67).

Trubka (zde se sólovým uplatněním) byla jako prominentní nástroj s oblibou zařazována v jazzu sólově či se ve spojení s dalšími nástroji jazzového orchestru a podílela na skupinových aranžích.¹⁸⁹ Gershwin její barvu doplnil v A (4 – 46) použitím dusítka – typu *felt crown* (plstěný klobouk). Tento typ tlumení tónu zařazuje *A Dictionary for the Modern Trumpet Player* do sekce *Derby mute* – tedy tlumení pomocí určitého typu „buřinky“. „*Mute with felt crown*“ je uplatněno kupř. i v Gershwinově v trubkovém sóle v *An American in Paris* z roku 1928.¹⁹⁰

Gershwin – druhé téma v A, rozvinuté z motivu introdukce, takty 5 – 19:



Gershwin – doprovodné téma v A, takty 4 – 11:



¹⁸⁹ BOHLÄNDER, Carlo a Karl-Heinz HOLLER. *Jazzführer: Sachteil*. Leipzig: Editions Peters, 1980, s. 63.

¹⁹⁰ KOEHLER, Elisa. *A Dictionary for the Modern Trumpet Player*. London: Rowman & Littlefield, 2015, s. 48.



Jednotlivá témata úvodu druhé věty (i dále v jejím průběhu) působí velmi jemně, zároveň částečně naznačují téma, které bude posléze rozvinuto klavírem. Oproti první větě jsou v klidném tempu a více než technická zdatnost se v nich odráží snaha o co nejdůkladnější využití barevnosti nástrojů, což je pochopitelně nejvíce znatelné u nástrojů dechové sekce, které mohou díky různým pomůckám svoji barvu více měnit. Klavír oproti tomu pracuje zejména v rozlišení oblasti dynamiky a jemných rytmických rozdílů společně s obvykle jednodušší melodií – kupř. v prvním uvedení klavírního tématu (takty 47 – 56: viz příklad níže) nepracuje s harmonií, a pro umocnění melodické důležitosti obě ruce hrají stejnou melodii.

4.4.2.3 Druhá tematická oblast – B

Nové téma nastupuje společně s klavírem v taktu 47. Téma je pouze částečně nové, obsahuje v prvních dvou taktech motiv, který byl použit již v prvním trubkovém sólu (A) – viz takty 11 – 12 druhé věty koncertu.

Gershwin – klavírní téma, které uvádí nový díl B, takty 47 – 56:



Rozvoj klavírního tématu je význačně podpořen smyčcovou sekcí, která ve svých partech s opakujícími se tóny tvoří především jednoduchý podklad pro melodický průběh klavíru.

4.4.2.4 Spojovací a prováděcí část – A' (X)

V dalším úseku věty Gershwin pracuje s prvky, které mají zřetelně prováděcí charakter – vyskytují se zde témata z dílů A (takty 4 – 46) i B (takty 47 – 67), a to s větší převahou tematického materiálu A, který se zřetelně vrací v taktu 81, a ve smyčcové sekci zároveň využívá synkopovaného rytmu. Dalším ze zde použitých znaků prováděcího úseku je velké množství tónin, které jsou použity ve vztahu ke zbytku věty velmi kontrastně.

Gershwin – Spojovací a prováděcí A'(X), synkopovaný rytmus, takty 81 – 85:



Hlavní téma je zde doprovázeno méně komplikovanou sazbou smyčcové sekce, která rytmicky doplňuje melodický průběh sólového nástroje.

Tento úsek označujeme též jako spojovací na základě kadenčních prvků, které se objevují na jeho začátku a konci a připravují nástup nové epizody C (takty 150 – 194) přinášející do průběhu věty nové prvky. Závěrečná kadence je současně i v nové tónině, ve které je posléze rozvinuto C.

Gershwin – kadenční klavírní prvek na začátku A'(X), takty 78 – 79:



Gershwin – kadence klavíru na konci A'(X), takty 148 – 150:



Utváření kadence v druhé větě působí velmi podobně jako ve větě první. Opět se zřiká své virtuózní podoby a je pouhým spojovacím můstkem k další části.

Po přechodu do krátkého úseku v tónině Fis dur dochází ke kombinaci nástrojů, které pracují s tématem z A (takty 4 – 46). Hlavní důraz je stále kladen na rozvoj v klavíru, avšak současně je citováno flétnou, klarinetem a houslemi. Zbytek smyčcové složky udržuje doprovodný osminový motiv známý z předchozího průběhu. Dramatičnost dotváří rytmický buben pomocí hry s *wire brush*.¹⁹¹

Prováděcí charakter dílu A' je rozpoznatelný od taktu 115, který se vrací na počátek věty a jejímu prvnímu tématu. A i zde je toto téma prezentováno dechovou sekcí. Navazuje na něj podobně jako v dílu A trubkové sólo již ve spojení s klavírním tématem.

Gershwin – spojovací a prováděcí část – A'(X) s tématem z úvodu koncertu, takty 115 – 118:



Gershwin – spojovací a prováděcí část – téma z A posléze doplněné o původně zejména klavírní téma, takty 120 – 128:



¹⁹¹ V dnešní hudební slangu v překladu pro *wire brush* použijeme termín *bubenické metličky*.

Teprve od taktu 136 dochází společně s nástupem klavírní vzestupné melodie, novou tóninou a současným umístěním kadence k nástupu krátké mezivěty předznamenávající vedlejší část – B (takty 47 – 67).

4.4.2.5 Epizoda C

Nově připravené téma označené *Espressivo con moto* navazuje na dosavadní průběh v poměrně kontrastně melodicky i rytmicky jednodušší formě. Její základní sedmitaktová melodie je rozvíjena v celé této části.

Gershwin – epizoda C se základní sedmitaktovou melodií, takty 149 – 156:



Gershwin – epizoda C, variace tématu před jejím závěrem, takty 212 – 219:



Ani nové téma neobsahuje prvky, které by byly kontrastní ke zbytku věty, znovu je uplatněn princip zdvojení stejné melodie (viz výše, například takty 149 – 156). Avšak melodie je postupně komplikována pomocí chromatiky a v klavírním partu jsou přidávány oktavové skoky.

4.4.2.6 Koda

Závěrečný oddíl druhé věty se vrací k plnému orchestrálnímu zvuku, variaci témat předchozího průběhu a též dochází k návratu nálady úvodní části věty. Její úplný závěr tvoří

krátká flétnová melodie, která završuje větu ve variaci stejným tématem, které bylo použito na začátku věty pro trubkové sólo.

Gershwin – koda, závěrečné flétnové sólo, takty 220 – 231:



4.4.2.7 Forma na pozadí tonálního průběhu

Výraznější tóninou druhé věty se stává Des dur, kterou Gershwin použil v delších úsecích již v první větě. Při rozvoji dvou hlavních témat nacházíme tóninu ve formě její paralelní mollové varianty. Tonalita těchto prvních částí se pohybuje mezi nimi. Pouze půltónovým krokem přechází tónina při nástupu A'(X) (takty 68 – 149) do D dur. V průběhu A'(X) je vystřídáno největší množství tónin, což i odpovídá zmiňovanému prováděcímu charakteru daného úseku. Tonálně se však pohybuje v tónovém rozpětí nanejvýše malé tercie a vrací se zpět k Des dur. Díly A'(X), C (150 – 194) a koda (A) (195 – 231) jsou plynule propojeny tóninou E dur, neplatí zde zásada o nově přicházejícím úseku společně i s novou tóninou, jako tomu často bylo v první větě *Concerta in F*.

4.4.3 Formální průběh třetí věty

Množství nového motivického a tematického materiálu je ve třetí větě redukováno. Při analýze se soustředím zejména na porovnávání témat s předchozím průběhem věty se současnou znalostí toho, jak málo nového hudebního materiálu Gershwin ve třetí větě použil. Snížení počtu témat souvisí s tendencí k uzavřenosti a tematickému scelení formy. Howard Pollack uvažuje obdobně a popisuje třetí větu tak, že její jednotlivé formové části jsou komponovány na základě návratů témat z předešlých vět a přináší malé množství nového hudebního materiálu.¹⁹²

Základem pro moji podrobnější tematickou a formovou analýzu se stal právě vzorec Howarda Pollacka, který jako jediný ze zde citovaných autorů používá k určení formy písmenné označení. Jeho vzorec ABACADAEABA dokazuje inklinaci této věty Gershwinova klavírního koncertu k formě rondového typu.¹⁹³ Současně svými poznámkami jednoduše naznačuje tematickou propojenost s první a druhou větou.

Závěrečná věta začíná obdobně jako věta první. Klavír, jenž nastoupí po orchestrálním úvodu poprvé v taktu 21, přebírá stejné krátké a zároveň hlavní téma celé věty. Tímto tématem je průběh věty sjednocen a jeho několikanásobné opakování dokazuje příslušnost k rondové formě. Přesně ohraničené větné úseky mírně „narušuje“ nové jazzové téma, které přichází společně s epizodou C (131 – 166) a posléze se několikrát objeví při nástupu dalších částí. Jednotlivé díly jsou tudíž ohraničeny úseky, které často obsahují téma z epizody C.

Za zajímavý a ozvlášťující jev třetí věty lze považovat častou změnu dvoudobého metra na třídobé. Třídobé metrum s sebou nese i zpomalení, poutá na sebe pozornost a připravuje posluchače na tematickou, tonální či tempovou změnu. Prvek změny metra je zařazen kupř. před nástupem epizody C:

Gershwin – třetí věta, napojení napojení epizody C na předchozí průběh obsahující změnu metra (sudé – liché), takty 131 – 138:



¹⁹² POLLACK, Howard, tamtéž, s. 348-349.

¹⁹³ POLLACK, Howard, tamtéž, s. 349.

Gershwin – příklad přechodu do 3/8 metra před závěrečným úsekem A, takty 329 – 334:



V první větě koncertu dochází též k přechodu do lichého metra, ale nové metrum je zachováno v rámci většího počtu taktů. Častější jsou pak proměny z 2/4 na 4/4 takt a naopak.

Takty	1-74	75-106	107-130	131-166	167-207
Formové části	A	B	A	C	A
Tónina	Více tónin: g moll (1-20); f moll (21-74)	f moll	Více tónin: f moll (107-130); d moll (131-138)	d moll	d moll

Takty	208-256	257-282	283-322	323-345	346-361	362-393
Formové části	D	A	E	A	B	A
Tónina	B dur	b moll	As dur	Více tónin: C dur (301-322); f moll (323-345)	Des dur	Více tónin: f moll (362-385); F dur (386-393)
Výsledný vzorec	A B A C A D A E A B A – forma rondového charakteru s příklonem k opakování tokátového tématu A a prolínáním jazzového tématu z C, které uvádí téměř všechny epizody.					

4.4.3.1 První část – A

První téma je zároveň tématem nejpodstatnějším pro celou větu, neboť se vrací i nadále v jejím průběhu a dotváří její rondové uspořádání. Zároveň může být charakterizováno jako tokátové téma (*toccata theme*).¹⁹⁴ Jedná se o úderný, rychlý a rytmizovaný postup, který je vždy dále rozveden, ale ve své základní podobě zůstává stále stejný. Vrací se v různých variacích obvykle po zakončení nově přidané epizody, sceluje tedy tuto finální větu. Naproti tomu další téma B (takty 75 – 106 a 346 – 361) naopak propojuje tuto větu s celým cyklem. Díky možnostem klavíru jako sólového nástroje získává téma na mohutnosti, a v dalším průběhu věty pak často dochází k jeho citacím v různých tóninách, nástrojích a oktávových polohách – kupř. v taktu 205 apod.

¹⁹⁴ POLLACK, Howard, tamtéž, s. 349.

Hlavní téma třetí věty Gershwinova klavírního koncertu je svými doprovodnými příznávkami a tanečním rytmem příbuzné klavírnímu stylu ragtime, jenž byl zmíněn již v předchozím textu v souvislosti s první větou *Concerta in F* a v kapitole o jazzových vlivech.¹⁹⁵ Konkrétně v prvním tématu třetí věty použité 2/4 metrum je často spojováno s klavírní hudbou, jež je psaná ve stylu ragtime. V instrumentálním jazzu 20. let 20. století je též užíváno sudé metrum, ale spíše ve formě své 4/4 varianty.¹⁹⁶

Gershwin – první část, hlavní téma, takty 21 – 25:



Gershwin – úvod epizody D, modifikace dílčího motivu A, takty 205 – 206:



Jak již bylo řečeno, nově přidaného tematického materiálu ve třetí větě Gershwinova koncertu nepřibývá mnoho. Avšak již známý motivický a tematický materiál je nově komplikován a v rychlém tempu předveden jak klavírem, tak také dalšími nástroji orchestru. Virtuózně pracuje skladatel v partech, které jsou složitější a vyžadují velkou pianistickou zkušenost a to v tónovém rozpětí i v udržení stálého rytmu a tempa. Tento virtuózní aspekt se však objevuje zejména v novém tématu A a epizodě C, ve které je využita také zkušenost s jazzově orientovanou hudbou a jejími prvky.

4.4.3.2 Druhá část – B

Druhé téma, obsahující dva odkazy na první větu koncertu, je jeho dalším scelujícím prvkem. Nejprve je připomenuto klavírní téma z první věty, které je posléze uvedeno ještě

¹⁹⁵ Více o ragtimu na s. 36 a 55 tohoto textu.

¹⁹⁶ LAWN, Richard J. *Experiencing Jazz: Second Edition*. New York: Taylor & Francis, 2013, s. 15.

v podobě *Grandiosa*¹⁹⁷ (stejně jako při opakování hlavního tématu v repríze první věty). Hudební materiál je na některých místech zcela shodný, je určen stejnou tóninou a též končí sólovou klavírní kadencí podobně jako v první větě na konci *Grandiosa*.

Gershwin – expozice – první věta, hlavní téma při prvním klavírním vstupu, takty 51 – 56:



Gershwin – téma B – třetí věta, příklad uplatnění klavírního tématu z první věty, takty 79 – 89:



4.4.3.3 Nové jazzové téma – C

Téma jazzové povahy působí v celé větě jako prvek, jenž odlehčuje napětí a shodně s tématem A udržuje kontinuálnost větného rozvoje, neboť se vyskytuje v průběhu třetí věty vícekrát. Howard Pollack tvrdí, že si toto téma „žije svým vlastním životem.“¹⁹⁸

Gershwin – úsek jazzového tématu, epizoda C, takty 141 – 148:



Po tom, co dechová sekce převezme vedoucí melodickou úlohu, klavír získává doprovodnou funkci a novému tématu dotváří synkopovaný doprovod – opět na bázi stylu ragtime. Zde je nad klavírním doprovodem vystavěno jazzové téma.

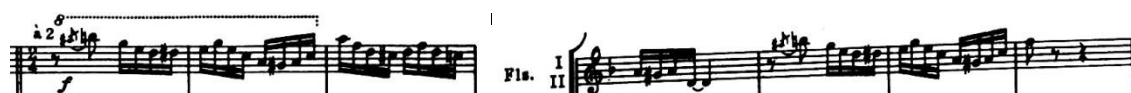
¹⁹⁷ POLLACK, Howard, tamtéž, s. 349.

¹⁹⁸ POLLACK, Howard, tamtéž, s. 349.

Gershwin – epizoda C, klavírního doprovod, takty 141 – 148:



Gershwin – příklad návratu (ve flétnovém partu) jazzového tématu v rámci epizody A, takty 195 – 201:



4.4.3.4 Epizoda D a E – návrat tématu první a druhé věty

Nové epizody jsou dalším důkazem o propojenosti všech vět Gershwinova díla. V rámci tematických souvislostí plní dvojí funkci. Obě větné části se tematicky podobají nejenom pomalé střední větě jeho klavírního koncertu¹⁹⁹, ale částečně odkazují i na větu první, která podobné téma obsahovala ve svém vedlejší tématu B (resp. pomalé větě sonátového cyklu) – viz takty 224 – 255, první věta *Concerta In F*.

Gershwin – epizoda C se svým hlavním tématem, druhá věta, smyčcová sekce, takty 153 – 160:



¹⁹⁹ POLLACK, Howard, tamtéž, s. 349.

Gershwin – epizoda D, třetí věta, využití melodie druhé věty, takty 208 – 212:



Gershwin – epizoda E, třetí věta, variace melodie druhé věty, takty 287 – 292:



Závěrem lze říci, že v základu věty je obsaženo soupeření (*tussle*) mezi jazzovým a hlavním tématem, k jejichž návratům dochází v celém průběhu třetí věty. Ke konečnému rozuzlení poté dochází až v závěru věty.²⁰⁰ Ve finále koncertu se plynule přidávají všechny nástroje orchestru, zazní v plném zvuku, a v posledním čtyřtaktí nad prodlevou ostatních nástrojů zazní výrazněji klavír (viz následující příklad).

Gershwin – závěrečné čtyřtaktí klavíru nad prodlevou celého orchestru, takty 390 – 393:



²⁰⁰ POLLACK, Howard, tamtéž, s. 350.

4.4.3.5 Forma na pozadí tonálního průběhu

Vzhledem k tematické propojenosti s předchozími dvěma větami můžeme usuzovat i na použité tóniny, které víceméně korespondují s předešlým tonálním plánem, případně jsou uplatněny jejich mollové varianty. Avšak celkově jsou tóniny častěji střídány opět v souvislosti s přechody do nových témat. Použita je znovu tónina Des dur, ale tentokrát pouze jednou ve spojení s Grandiosesem jako odkazem na první větu koncertu, jehož repetice je dodržena i tonálně. Vzdálenosti mezi jednotlivými tóninami opět nejsou velké, obvykle se nacházejí v maximálně v terciovém rozpětí (kromě návaznosti f moll na C dur při předposledním opakování A: takty 362 – 393). Obecně nejvíce tónin se objevuje právě při návratech k hlavnímu tématu, které je naplněno novým hudebním materiálem a přispívá k soudržnosti jen samotné třetí věty.

5 SPOLEČNÁ CHARAKTERISTIKA VYBRANÉ TROJICE SKLADATELŮ (George Gershwin – Sergej Rachmaninov – Maurice Ravel)

Zvolené koncerty vznikly přibližně ve stejné době za spolupůsobení různých okolností a situací. Obecně svou vnější charakteristikou splňují společné znaky: jedná se vždy o třívětý koncertní cyklus, v němž je dodrženo standardní schéma rychlá – pomalá – rychlá věta. Obdobné je formální uspořádání jednotlivých vět. Stručná komparace by měla načrtnout vztahy mezi jednotlivými díly a přístup skladatelů tří odlišných národností (byť se společným americkým vlivem), případně v čem spočívá inovace v linii vývoje koncertu do počátku 20. století.

5.1 Sergej Vasiljevič Rachmaninov - 4. koncert pro klavír a orchestr, g moll (1926)²⁰¹

První setkání Rachmaninova s Gershwinovou hudbou proběhlo u příležitosti pozvání na premiéru *Rhapsody in Blue* v *Aeolin Hall* 12. 2. 1924. Sergej Rachmaninov měl stejně jako další významní představitelé tehdejší vážné hudby možnost zúčastnit se události *An American Experiment In Modern Music* nazvané a vedené Paulem Whitemanem.²⁰² Rachmaninova koncert uchvátil a fascinoval. Whitemanův orchestr byl pro něj něčím novým, neobvyklým a ve stylu našel zalíbení. Hovořil o něm jako o autentické americké hudbě, kterou dosud neměl možnost slyšet.²⁰³

5.1.1 Zařazení Rachmaninovova díla do dobového kontextu

Sergej Rachmaninov (1873 – 1943) pocházel na rozdíl od George Gershwina z hudební rodiny a byla mu již od dětství a raného mládí poskytnuta profesionální výuka hry na klavír (Gershwin získával zkušenosti pouze prostřednictvím mnoha učitelů, kteří se mu věnovali

²⁰¹ RACHMANINOV, Sergej a Carl FISHER (ed.). *4. koncert pro klavír a orchestr, op. 40*. New York, 1936: Carl Fisher, Inc., Cooper Square, 193.

²⁰² BERTENSSON, S. a J. LEYDA. *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*. New York: New York University Press, 1956, s. 237. (dále jen BERTENSSON, S. a J. LEYDA, tamtéž, s. xy)

²⁰³ „... the first orchestra of its size I have ever heard... The charm and interest of this orchestra for the musician is that it is undoubtedly new. That it to say it expand and develops its material in a characteristic and novel fashion, which to me is absolutely fascinating. This may certainly be called authentic American music, for it can be heard nowhere else that I know of Mr. Whiteman's short pieces are excellent pointed anecdotes, criply told, with all the human breeziness and snap that are so characteristic of the American people.“

Cit. dle: BERTENSSON, S. a J. LEYDA, tamtéž, s. 237.

soukromě), jeho otec i dědeček byli zdatnými amatérskými klavíristy a skladateli. Rachmaninov má na svém kontě více klavírních koncertů, u nichž je možno sledovat jeho vývoj v oblasti kompozice a formální koncepce (naopak *Concerto in F* bylo v Gershwinově tvorbě jediným klavírním koncertem).²⁰⁴

Stejně jako Gershwin byl i Rachmaninov skvělým pianistou. Jeho vynikající způsob hry s impozantními technickými dovednostmi byl podpořen i jeho fyzickými dispozicemi (jeho velké ruce a dlouhé prsty umožňovaly hrát na moderním klavíru až undecimy), jeho hra byla precizní a čistá, bohatá na legata a různé typy rytmu. V každém jeho díle se promítaly interpretační možnosti skladatele samotného. Mnoho děl bylo určeno primárně pro klavír, avšak s oblibou využíval i dalších nástrojů.²⁰⁵ Stručně bude o Rachmaninovově pianistické technice,²⁰⁶ jakož i o technice Maurice Ravela,²⁰⁷ jehož klavírní koncert G dur je rovněž analyzován²⁰⁸, pojednáno ještě dále v tomto textu.

Sergej Rachmaninov pocházel z rodiny ruských statkářů, což zapříčinilo koncem roku 1917 jeho odchod z Ruska. Zpět do vlasti se již nevrátil. Odcestoval i se svou rodinou nejprve do Švédska, a roku 1918 do New Yorku.²⁰⁹ V USA získal lukrativní nabídky na koncertní vystupování, a nastalo období, v němž z nedostatku času kvůli četným pozváním k veřejnému vystupování jako sólový koncertní pianista skladatel na nějakou dobu ustal s kompoziční činností.²¹⁰ Po emigraci do USA se Sergej Rachmaninov usadil v New Yorku (505. West End Avenue) a věnoval se náčrtům svých skladeb z dřívější doby. V rozhovoru pro časopis *The Musician* řekl: „*Whenever there is an opportunity for quiet thought, I turn to composition.*“²¹¹

V roce 1926 dokončil Rachmaninov své první americké dílo – svůj poslední čtvrtý klavírní koncert. Uveden byl 18. 3. 1927 ve Filadelfii pod dirigentským vedením Leopolda Stokowského. Premiéra byla údajně spíše neúspěšná. I přes dvě přepracování se Rachmaninovovi, podle údajů literatury, nepodařilo dosáhnout úspěchu v takovém rozsahu, v jakém uspěl se svými třemi předchozími koncerty. Dle M. T. Roedera tento Rachmaninovův

²⁰⁴ Fragment *Koncertu c moll* (1889); *1. koncert fis moll op. 1* (1890 - 92); *2. koncert c moll op. 18* (1900/01); *3. koncert d moll op. 30* (1909); *4. koncert g moll op. 40* (1914-26); *Rapsodie sur un theme de Paganini op. 43* (1934).

Cit. dle: FLAMM, Christoph a Ludwig FINSCHER (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil 13*, neue bearbeitet Ausgabe. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, 2005, s. 1161.

²⁰⁵ ROEDER, Michael Thomas, tamtéž, s. 278.

²⁰⁶ Rachmaninovova pianistická technika dále pojednána na s. 78.

²⁰⁷ Ravelova pianistická technika dále pojednána na s. 84.

²⁰⁸ Stručná analýza Ravelova koncertu viz dále v textu na s. 85.

²⁰⁹ NORRIS, Geoffrey a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 15. London: MacMillan Publishers, 1980, s. 554.

²¹⁰ ROEDER, Michael Thomas, tamtéž, s. 283.

²¹¹ *The Musician*, February 1925;

cit. dle: HARRISON, Max. *Rachmaninoff: Life, Work, Recording*. London: Continuum, 2007, s. 254.

čtvrtý klavírní koncert neobsahuje tolik spontaneity, hřejivosti a temperamentu. Témata jsou údajně méně fascinující a dialog mezi klavírem a orchestrem je sotva rozlišitelný. Vrchol tvoří finální věta, která však prý stále obsahuje méně gradačních tendencí a velkoleposti než dva předchozí koncerty.²¹²

Koncert byl napsán v New Yorku, skladatel se po své emigraci stal Američanem, a proto jeho kompoziční snaha směřovala k tomu, aby bylo dílo více americké než ruské. I přesto se však v jeho díle do jisté míry odráží skladatelův ruský původ. Jak se dozvídáme ze skladatelova vyjádření o americké hudbě z časopisu *The Etude* (citovaného výše), tak pro Rachmaninova představovala americká hudba zejména silné národní cítění, kosmopolitní způsob koexistence rozličných kultur či využívání prvků původní americké hudby (indiánské a černošské). Forma koncertu je pro posluchače vcelku zřetelná a nalézáme v ní ostřejší tematické profily. V klavírních a orchestrálních částech nesměruje k nové jednoduchosti, ale využívá složitější komplexnosti. Také rozšiřuje sekci bicích nástrojů – zejména ve třetí větě (stejně jako ve své třetí symfonii).²¹³

Sergej Rachmaninov v průběhu koncertu všeobecně experimentoval s rozšířenou tonalitou a harmonií (což nebylo v té době žádnou novinkou) a také odlišil klavírní (druhou) větu od „neklavírních“ vět svých předchozích koncertů. Díky zdobení melodického materiálu se pak více přiblížil dílům svých současníků.²¹⁴

5.1.2 Rachmaninovův kompoziční styl

Sergej Rachmaninov byl představitelem poslední generace ruských skladatelů, kteří si svůj styl vytvořili ještě před změnou století, a posledním důležitým reprezentantem ruského pozdního romantismu. Jeho styl pramení ze stylu Petra Iljiče Čajkovského (1840 – 1893) a Nikolaje Rimského-Korsakova (1844 – 1908). Je charakteristický svou lyrickou melodikou, širokými rozsáhlými frázemi, bohatou harmonií, využíváním barevných možností klavíru či ostatních nástrojů. Uplatňována je často mollová tonalita, a to ve většině Rachmaninovových kompozic.²¹⁵

Rachmaninovova hudba znamenala ve spojitosti s USA vznik skladatelova částečně nového skladatelského přístupu a změnu ve způsobu jeho kompozičního uvažování. Rachmaninov si ovšem od začátku svého působení v USA vytvořil na americkou hudbu

²¹² ROEDER, Michael Thomas, tamtéž, s. 283.

²¹³ HARRISON, Max. *Rachmaninoff: Life, Work, Recording*. London: Continuum, 2007, s. 255-256.

²¹⁴ ROEDER, Michael Thomas, tamtéž, s. 283.

²¹⁵ ROEDER, Michael Thomas, tamtéž, s. 278.

vlastní názor, o němž se dovídáme z článku v časopise *The Etude* z října 1919, na jehož obálce byl skladatel vyobrazen. V článku se zmiňuje, podobně jako předtím i Antonín Dvořák²¹⁶, právě i o příklonu americké hudby ke kořenům, vycházejícím z tradice indiánské či černošské hudby.²¹⁷

5.1.3 Obsazení orchestru čtvrtého klavírního koncertu

S instrumentací v první a druhé větě zachází Rachmaninov celkově poměrně tradičně a v linii třívětého koncertu není nijak inovativní. K rozšíření obsazení orchestru dochází až ve třetí větě. Podobně jako Gershwin a Ravel obohacuje orchestr zejména v bicí sekci. Doplnuje ji o triangel, činely, vojenský a klasický buben, navíc (oproti Gershwinovi a Ravelovi) zařazuje i tamburínu.

Naopak v předešlých dvou větách je větší důraz kladen na využití klavíru. V první větě nevolí dlouhé plochy, v nichž by klavír zazníval samostatně. Směřuje spíše ke ztišení ostatních nástrojů, aby jeho hra mohla vyniknout. Takže nezávisle na ostatních nástrojích je uváděn nanejvýše v několikataktových úsecích. Zároveň je klavír v první větě používán i jako doplněk celkové orchestrální barvy. Nejvíce exponován je pak v průběhu druhé věty.

5.1.4 Pianistická technika v souvislosti s Rachmaninovým čtvrtým klavírním koncertem

Sergej Rachmaninov jako vynikajícího pianista využil svých schopností i při tvorbě tohoto svého posledního koncertu. Pro předvedení pianistické techniky poskytuje mnoho rozličných poloh a možností moderního klavíru. Partituru zaplňuje velkým množstvím akordů či dlouhými klenutými rozklady.

Atmosféra začátku koncertu je vystavěna na kontrastu mezi důrazně zabarvenými akcenty v nižších polohách klavíru, které vzbuzují v posluchači dojem velkolepého díla. Po tomto slavnostním zahájení však nastupuje klavír ve velmi rozvolněné faktuře spíše hrané ve vyšších polohách, z klavíru cítíme pouze náznaky témat a při dlouhých rozkladech

²¹⁶ Dvořákův názor je citován již v rámci kapitoly *Obecný kontext a charakteristika prostředí v době vzniku koncertu*, s. 34 tohoto textu.

²¹⁷ „There is a strong national characteristic in America, a characteristic of her broad democracy, the gathering together of many nations, a cosmopolitan note which your composers must catch and write into your music. How it will be done, or when or where, no one knows. I am convinced, however, that the plan of taking Indian themes and Negro themes is scarcely likely to produce these themes as developed by Indian or Negro composers.“

The Etude: Presser's Musical Magazine. Theodore Presser, 1919, (October).

Cit. dle: HARRISON, Max. *Rachmaninoff: Life, Work, Recording*. London: Continuum, 2007, s. 230.

Rachmaninov uplatňuje poměrně rozsáhlou plochu klavíru. Z interpretačního hlediska jsou obě tyto plochy, které se vystřídají během první věty ještě i dále, nesmírně důležité a citlivé zejména na nuance v jejich interpretaci.

Rychlé klavírní běhy napomáhají nejen v první větě koncertu, ale i v celém jeho průběhu ke zvyšování napětí spojeným i s nárůstem dynamiky. Obzvláště v těchto „vyhrocených“ frázích se daleko častěji vyskytuje chromatika, a pokud se jedná o dramaticky znějící úseky, které Rachmaninov zařazuje poměrně často, tak je pro něj typická hra v nízké poloze. Pro světlejší a jemnější vyjádření pochopitelně skladatel volí naopak vyšší nástrojovou polohu.

Klavír je využíván též k zaplnění delších ploch pomocí arpeggia nebo zahuštěním akordů za účelem vytvoření podkladu pro v danou chvíli melodicky znějící nástroje. Avšak ve druhé větě Rachmaninov naopak redukuje klavírní souzvuky a nechává klavír zejména rozvinout hlavní melodické téma střední věty.

Třetí věta se stává virtuózním vrcholem koncertu. Zpočátku záměrně roztěkaný rytmus se změní v hbitou hru sólového klavíru ve velmi vysokém tempu, která vytváří skrze svou vedoucí úlohu postupnou gradaci až k závěrečnému finálnímu úseku koncertu.

5.1.5 Stručný popis formy Rachmaninovova čtvrtého *Koncertu g moll*

5.1.5.1 První věta: *Allegro x Allegro vivace*

Počátečním přístupem k prvním větám všech koncertů se snažíme na základě určité přetrvávající tradice uplatnit a formu vysvětlit modelem sonátové formy. U Gershwinova však hlubším studiem zjišťujeme, že se jedná o *double-function form*²¹⁸, jejíž použití v tomto případě bylo popsáno již výše. Celkově jsou v první větě *Concerta in F* oproti Rachmaninovově pojetí hranice jednotlivých dílů zřetelnější, jejich prolínání je plynulé a v motivicko – tematické práci celé věty je uplatněn příbuzný hudební materiál, což umožňuje udržení pozornosti na jeho rozvoji. I přes větší počet tonálních změn působí Gershwinovo *Allegro* jednodušěji než Rachmaninovovo *Allegro vivace*, v němž napojování jednotlivých dílů probíhá též plynule, ale povšechně věta neobsahuje mnoho jednotlicích prvků. Tempo se v průběhu věty často mění a přináší s sebou i proměnu celkového vyznění konkrétního úseku, kterému odpovídá i způsob použití různé melodie či rytmu.

Vnější stavba koncertů je přibližně podobná, jednotlivé díly zaujímají poměrově též zhruba stejný prostor. Hlavní téma působí v obou případech jako významnější materiál věty. Stylově a svými vnitřními znaky Rachmaninovův koncert (kromě třetí věty) je od *Concerta in F* více vzdálen než Ravelovo pojetí třívětého koncertního cyklu.

Tematická stavba zejména první věty Rachmaninovova čtvrtého klavírního koncertu není natolik jednoznačná, abychom mohli pracovat s výraznějšími tématy, jež se navracejí ve zbylých větách koncertu. Proměny dílčích částí jsou závislé spíše na jejím celkovém charakteru, přechodu na odlišný rytmus či atmosféru. Kupř. úvodnímu tématu, které je v ní posléze rozvinuto v sólovém klavíru, přísluší charakter slavnostní. Jinou situaci nacházíme v *Concertu in F*, tam mají témata naopak jasný scelující charakter a to nejen pro první věty, ale i celý koncert.

5.1.5.2 Druhá věta: *Adagio (Andante con moto) x Largo*

Druhá věta Rachmaninovova koncertu má velmi jednoduchý průběh. Ve srovnání s Gershwinovým *Largem* obsahuje menší počet dominujících témat. Hlavní téma, na kterém je posléze vystavěna, se objeví již v prvních pěti taktech.

²¹⁸ Více se o *double-function form* dovídáme výše v textu v souvislosti s analýzou první věty *Concerta In F* na s. 52. Její charakteristika je zde citována dle: NEWMAN, William S. *The Sonata Since Beethoven*. New York: W. W. Norton, 1983, s. 373-377.

Adagio a *Largo* jsou naplněny odlišným hudebním materiálem, který ovšem koresponduje s celkovým vyzněním koncertů. Rachmaninov se často vrací k hlavnímu tématu a rozdíl mezi hlavním a vedlejším tématem je v této situaci spíše záležitostí změny nálady než přínosem v podobě nových témat. Gershwinova druhá věta je ve vztahu k použitému hudebnímu materiálu v *Largu* celkově komplikovanější a skladatel pracuje s větším množstvím témat a dílčích motivů.

5.1.5.3 Třetí věta: *Allegro agitato x Allegro vivace*

Na jedné straně George Gershwin a Maurice Ravel experimentují a přinášejí inovativní prvky v duchu pokračujícího vývoje hudby počátku 20. století a jejich závěrečná věta je završením motivicko – tematické práce z celého průběhu koncertu. Stylově jsou věty Gershwinova koncertu podobné a forma ucelená. Na straně druhé stojí se svým koncertem Sergej Rachmaninov, který nejvíce změn a inovací přináší právě ve své třetí větě. Objevuje se v ní užití nově přidaných nástrojů především v bicí sekci, uplatňuje modulace, tendenci k hojnějšímu střídání tematických částí i změn nálad a tempa. Třetí věta není pouze grandiosním zakončením koncertu, její stavba je členitá a bohatá na proměny. Neobsahuje výraznější scelující prvky a jeví známky odtržení od předchozího hudebního materiálu, čímž nezapadá do širšího kontextu třívětého koncertního cyklu.

Věta obsahuje velké množství témat a dílčích motivů. Není uplatněno mnoho témat, která by se v určitých variacích vracela zpět, některá dokonce zazní jen jednou a fungují případně pouze jako spojovací část před nově nastupující významnější frází. Forma nejeví známky návratnosti jednotlivých dílů, a nelze ji tudíž považovat za formu rondového typu.

5.2 Maurice Ravel – *Klavírní koncert G dur (1931)*²¹⁹

5.2.1 Zařazení díla do kontextu

Ravelův *Klavírní koncert G dur* je Gershwinově *Concertu in F* poměrně blízký (v instrumentaci i ve výběru použitých stylových prvků). Maurice Ravel (1875 – 1937) byl skladatel, inovátor klavírního stylu, geniální orchestrace, harmonie i experimentátor s hudebními formami. Věnoval se však též dirigentské, pianistické či učitelské činnosti.²²⁰ Zejména první věta jeho *Klavírního koncertu G dur* indikuje údajně znalost díla *La Création du monde* (Darius Milhaud), ale také vliv Igora Stravinského či George Gershwina.²²¹ Ravel měl možnost slyšet při své návštěvě Ameriky v roce 1928 obě Gershwinova koncertantní díla – *Rhapsody in Blue* i *Concerto in F*. A prvky obou z nich se promítají do Ravelova klavírního koncertu.²²²

Na konci 20. let 20. století se objevil v Ravelově klavírní tvorbě inovativní přístup k modelu sólového koncertu. Znamenal vznik skladatelova nového kompozičního stylu a otevřel mu cestu k uvedení svého díla před velkým publikem. *Koncert G dur* byl původně plánován pro vlastní provedení během Ravelova turné v USA v roce 1928. Dokončen byl však až po dokončení zakázky *Koncertu D dur* pro klavír levou rukou určeného pro pianistu Paula Wittgensteina. Dvojice těchto Ravelových koncertů naznačovala nové směry, jimiž se bude vývoj klavírního koncertu ve 20. století ubírat.²²³

5.2.2 Ravelův kompoziční styl

Maurice Ravel byl jako skladatel brilantní, tvořil vysoce virtuózní hudbu – jak pro klavír, tak také pro orchestr. Typická je pro něj jasnost a preciznost, energický rytmus, barvitě využití tonální harmonie a nástrojové efekty. Za výrazné inspirace, jež ovlivnily skladatelovu

²¹⁹ RAVEL, Maurice a Marguerite Long (ed.). *Concerto pour Piano et Orchestre, op. 88*. Paris, 1932: Durand & Cie, Rue Vernet 21.

²²⁰ HOPKINS, G. W. a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 15. London: MacMillan Publishers, 1980, s. 609.

²²¹ RUSS, Michael a MAWER, Deborah (ed.). *The Cambridge Companion to Ravel*. New York: Cambridge University Press, 2000, s. 25. (dále jen RUSS, Michael a MAWER, Deborah (ed.), tamtéž, s. xy)

²²² RUSS, Michael a MAWER, Deborah (ed.), tamtéž, s. 132.

²²³ KABISCH, Thomas a Ludwig FINSCHER (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Personenteil 13*, neue bearbeitet Ausgabe. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, 2002, s. 1347.

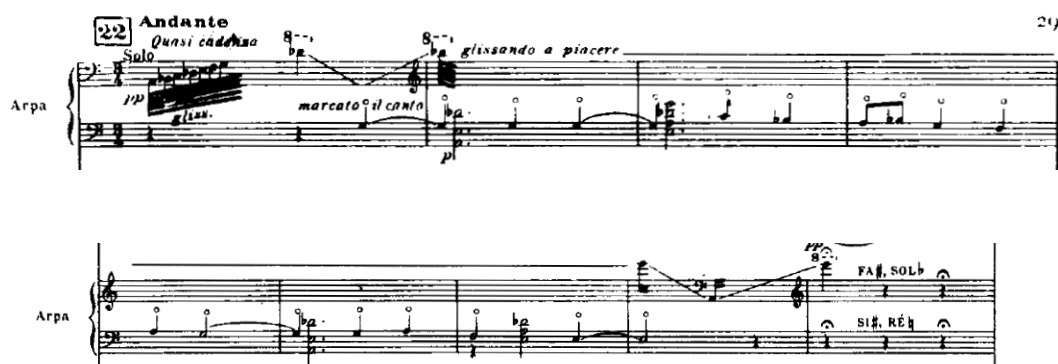
tvorbu, považujeme shodně s odbornou literaturou španělskou hudbu, americký jazz a samozřejmě i nové trendy v harmonické a tonální řeči, přicházející se začátkem 20. století.²²⁴

Popis Ravelova kompozičního stylu nacházíme v knize *On Music and Musicians*: „Ravel's style, so firm and delicate in its boldness, so clear, orderly and precise, offers us another outstanding quality: the absence of variety. This virtue is more noteworthy if we recall that Ravel composed most of this work at a time, when under foreign influences, music was required at least to affect a certain haughty aspiration to what was thought to be transcendental. I think that composer's refusal to yield to such requirements reveals a rare discernment.“²²⁵

5.2.3 Obsazení orchestru v Ravelově Koncertu G dur

Ravelův přínos ve výčtu nástrojových barev v porovnání s Gershwinem a Rachmaninovem na prvním místě tkví v užití harfy. Objevuje se v každé větě a plní v nich zejména doprovodnou funkci. Pouze v první větě dochází nezvykle k jejímu sólovému exponování a to v provedení od taktu 204. Její vstup je označen jako *quasi cadenza*.²²⁶

Ravel – provedení, harfa (*quasi cadenza*), takty 204 – 212:²²⁷



²²⁴ ROEDER, Michael Thomas, tamtéž, s. 330.

²²⁵ FALLA, Manuel de, D. URMAN (překl.) a J. M. THOMSON (překl.). *On Music and Musicians*. London and Boston: Marion Boyars, 1979, s. 96-97.

²²⁶ Zde *quasi cadenza* přísluší sólovému nástroji – harfě, tato funkce je dočasná, proto není označena jako kadence „pravá“. Ani neukončuje tematickou oblast věty, jak tomu je v první větě u Gershwina, který umístil klavírní kadenci na závěr první části A a při přechodu do jiné tóniny.

²²⁷ Notová ukázka je vyjmuta z partitury: RAVEL, Maurice a Marguerite LONG (ed.). *Concerto pour Piano et Orchestre*, op. 88. Paris, 1932: Durand & Cie, Rue Vernet 21.

Druhým jedinečným nástrojem je bič. Díky schopnosti vytvořit ostrý akcent je použit k zakončení frází a napojení další hudební myšlenky. Gershwin při napojování nového hudebního materiálu v *Concertu in F* oproti tomuto způsobu uplatňuje krátké několikataktové úseky, které slouží ke zpomalení tempa a postupnému přechodu do nové fráze.

Ravel stejně jako Gershwin umisťuje do orchestru trubku, která byla tehdy používána jako přední nástroj jazzové hudby. Její charakteristická barva je i v tomto případě podpořena dusítkem (*con sordino*). Není zde ovšem jediným sólovým nástrojem, k melodickým sólům je kupř. využita také pikola.

V užití klavíru nacházíme některé shodné rysy jako u Gershwina i rysy, kterými se od něho tento koncert liší. Např. v introdukci první věty Ravelova koncertu hraje klavír již od začátku, je mu ovšem uložena pouze doprovodná funkce a důraz je zde kladen na jiné složky orchestru. Klavír je více sólově představen až od taktu 44. K tomuto jevu dochází i v první větě *Concerta in F*, kdy sólové exponování klavíru od taktu 51 přináší nové a hlavní téma první věty. Zároveň Gershwin disponuje v první větě podobným rozsahem taktů určených výhradně pro sólový klavír.

5.2.4 Pianistická technika v souvislosti s *Koncertem G dur*

Ve srovnání s Rachmaninovem je Ravelova klavírní hra odlehčená. Klavír sólově nahrazují i některé další nástroje – např. dechové či poměrně velký prostor získává harfa. Stejně jako Rachmaninov a Gershwin uplatňuje i Ravel dlouhé klavírní rozklady prostupující od nejnižších k nejvyšším polohám a arpeggia. Jednotlivé tóny melodických úseků v Rachmaninovově koncertu jsou často vertikálně rozšiřovány do podoby celých akordů. Ravel naopak uplatňuje toto rozšiřování spíše zřídka – obvykle na konci frází nebo při gradaci.

V první větě Ravelova koncertu je sice oproti druhé a třetí upozaděna vedoucí úloha sólového klavíru, ale v jejím průběhu se objevují alespoň kratší části, během nichž se orchestrální zvuk přerušuje, díky čemuž vynikne jednodušší melodická klavírní hra.

Podobně jako u Gershwina a Rachmaninova užívá i Ravel klavírní hry v nízkých polohách, čímž dosahuje zvýšeného napětí, střídá pomalé a rychlé pasáže a kupř. ke konci první věty vkládá zajímavou hru s nepravidelnými akcenty. Nezbytnou součástí je také rychlý pohyb po klaviatuře a častá změna prstokladu. Užití akcentů ve třetí větě je ještě mnohem výraznější, současně do popředí stále vystupuje také zřetelná melodie. Vedoucí úloha klavíru

se odhaluje zejména ve chvíli, kdy klavír přehrává určitou kratší pasáž a ostatní nástroje se přidávají ke klavíru téměř na jejím konci nebo frází obdobně zopakují.

5.2.5 Stručný popis *Koncertu G dur*

5.2.5.1 První věta: *Allegro x Allegramente*

První věta Ravelova (stejně jako Rachmaninovova) koncertu odpovídá svými znaky sonátové formě. Existují dva formové modely, které představují paralelu mezi první větou tohoto koncertu a Ravelovým *Koncertem pro levou ruku*²²⁸. V první řadě je tematický vývoj věty vystavěn na opakování kratších úseků. Zahájí ho úvodní myšlenka a přechodové téma, hrané Es klarinetem. Zadruhé obě reprízy začínají výrazným a zkráceným opakováním prvního tématu, zatímco druhé téma je zopakováno klavírem bez užití kadence. V *Koncertu G dur* předchází repríze přechodová část hraná harfou, jejíž zvukovost, jak píše Michael Russ, imituje dřevěné dechové nástroje a rohy. Koda se poté tematicky vrací k úvodu koncertu.²²⁹

První věta Ravelova koncertu je tvořena dvěma hlavními tématy s větším množstvím drobnějších motivů, které se v průběhu věty vracejí a motivicky ji scelují podobně jako v *Concertu in F*. Avšak zatímco v případě Gershwinova koncertu se nám jeví jako výraznější hlavní téma (první věta sonátového cyklu), které je i co do počtu taktů rozsáhlejší, tak Ravel v první větě přisuzuje podobný význam hlavnímu i vedlejšímu tématu. Počet taktů je velmi blízký a i počtem dílčích motivů díl B vyvažuje díl A. Dokonce je tonálně bohatší, harmonicky komplikovanější a plynule přechází do provedení, které je naopak tonálně jednodušší. Ravel na rozdíl od Gershwina též dodržuje princip tonálně sjednocené reprízy. Celkově Ravel pracuje s delšími melodickými úseky, které jsou později variovány (většinou posunem melodie o určitý interval výše nebo níže či užitím diminuce).

5.2.5.2 Druhá věta: *Adagio (Andante con moto) x Adagio assai*

George Gershwin užívá více spíše kratších motivů, které prostupují jejím průběhem a jsou komplikovanější.²³⁰ Ravelova druhá věta je klidná, melodické motivy nejsou příliš výrazné a rozdíl mezi díly A a B je vyjádřen především prostřednictvím rozdílných tónin. Díl

²²⁸ Ravelův klavírní koncert pro levou ruku z let 1929 – 1930 byl zkomponován pro klavíristu Paula Wittgensteina (1887 – 1961).

²²⁹ RUSS, Michael a MAWER, Deborah (ed.), tamtéž, s. 130.

²³⁰ Ke stejnému východisku se dostáváme i při komparaci *Concerta in F* s Rachmaninovovým koncertem – viz výše, s. 80.

B obsahuje větší množství chromatických vztahů, což ho odlišuje od harmonicky jednodušší první části. Klavírní rozklady vytvářející podklad pro melodicky rozsáhlejší plochy sólových nástrojů jsou charakteristické svými půltónovými či celotónovými kroky.

5.2.5.3 Třetí věta: *Allegro agitato x Presto*

Třetí věta Ravelova koncertu G dur je svým průběhem podobná závěrečné větě Gershwinova koncertu (kupř. svým rychlým tempem, častým střídáním tónin a tematických úseků). Michael Russ popisuje větu přirovnáním k baletu Igora Stravinského: „*Das Finale ist ein festliches Presto, das an die Zirkusatmosphäre von Pétrouchka erinnert.*“²³¹ Posléze uvažuje i o další inspiraci ruskou hudbou: „*Im Klavier ertönt virtuosos Material in einem Perpetuum mobile-Stil, vielleicht durch die Music eines anderen Russen, Prokofiew, inspiriert.*“²³²

V knize *The Cambridge Companion to Ravel* zmiňuje Michael Russ v souvislosti s formou třetí věty Ravelova koncertu také tento přístup: „*Cirkus and jazz are obviously to the fore in the finale and musical progress is more a matter of theatrical gestures than the following of a strict form. Nevertheless a sonata form can be traced.*“²³³

Průběh třetí věty lze obecně charakterizovat úbytkem melodicky významných témat, které jsou nahrazeny klavírními rozklady. Tonální změny jsou součástí přechodu na nové téma a plynulost narušují časté změny metra. Ke konci koncertu vytváří orchestr barevnou spíše temnější nástrojovou plochu, z níž vystupují ve skupinách nástroje hrající krátká témata ve vyšší poloze. Plný orchestrální zvuk (tutti) zazní v průběhu třetí věty pouze na několika místech a ke konci koncertu.

²³¹ ROEDER, Michael Thomas, tamtéž, s. 333.

²³² ROEDER, Michael Thomas, tamtéž, s. 333.

²³³ RUSS, Michael a MAWER, Deborah (ed.), tamtéž, s. 133.

ZÁVĚR

Předložená magisterská práce se ve svém průběhu opírala o několik pilířů. Tím nejzásadnějším byl Gershwinův klavírní koncert F dur – jeho vznik, zasazení do dobového a místního kontextu, a jeho formová a motivická – tematická analýza.

Gershwinovo dílo jsem pojala též ve vztahu k dalším jeho současníkům a jejich klavírním koncertům (Sergej Rachmaninov a Maurice Ravel). Provedená analýza tří klavírních koncertů se tak snaží ukázat, do jaké míry různě či obdobně přistupovali jednotliví významní skladatelé k fenoménu třívětého koncertu pro sólový nástroj a orchestr na počátku 20. století.

Ve spojení se stylovou složkou děl jsou v textu zmíněny i prvky odkazující na jazz ve vztahu k jeho melodickým, rytmickým nebo harmonickým postupům. Nejvíce jich samozřejmě nacházíme v Gershwinově a také v Ravelově koncertu.

Úplným závěrem lze říci, že každý z uvedené trojice skladatelů použil koncertní formu ve své klasické podobě, což se týká hlavně vnějšího uspořádání a celkového dojmu. Při hlubší analýze však zjišťujeme, že se každý ze skladatelů přizpůsobil prostředí, ve kterém koncert vznikl a vlivům (zejména místním a žánrovým), které na něj působily. Tím se stávají z jednotlivých koncertů originální díla, jež v sobě skrývají dobové i osobnostní kompoziční charakteristiky.

SEZNAM LITERATURY

- ANDREU, Helene. *Jazz dance styles and steps for fun*. Bloomington: Author House, 2011.
- BERLIN, Edward A. *Ragtime: A Musical and Cultural History*. Lincoln: University of California Press, 1980.
- BAŽANOV, Nikolaj a Elena LINZBOTHOVÁ-Krupová (překl.). *Rachmaninov*. Bratislava: Obzor, 1981.
- BERTENSSON, S. a J. LEYDA. *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*. New York: New York University Press, 1956.
- BOHLÄNDER, Carlo a Karl-Heinz HOLLER. *Jazzführer: Sachteil*. Leipzig: Editions Peters, 1980.
- BROWN, David. *Tchaikovsky - The Man and his Music*. New York: Faber and Faber, 2007.
- CHASE, Gilbert. *America's Music*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1992.
- COWELL, Henry. *American Composers On American Music: Composers in Review of Other Composers*. California: Stanford University Press, 1933.
- CREASE, Robert P., Mervyn COOKE (ed.) a David HORN (ed.). *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- DAVID, Norman. *Jazz Arranging*. New York: Ardsley House, Publishers, Inc., 1998, s. 27.
- DAVIS, John S. *Historical Dictionary of Jazz*. Plymouth: The Scarecrow Press, Inc., 2012.
- DORŮŽKA, Lubomír a Josef ŠKVORECKÝ. *Tvář jazzu*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964.
- EWEN, David. *George Gershwin: His Journey to Greatness*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1986.
- FALLA, Manuel de, D. URMAN (překl.) a J. M. THOMSON (překl.). *On Music and Musicians*. London and Boston: Marion Boyars, 1979.
- FEINSTEIN, Michael a Ian JAKMAN. *The Gershwins and Me: A Personal History in Twelve Songs*. New York: Simon & Schuster, 2012, s. 125.
- GEIST, Bohumil. *Co nevíte o jazzu*. Praha: Edice přátel hudby, 1966, s. 106.
- HARRISON, Max. *Rachmaninoff: Life, Work, Recording*. London: Continuum, 2007, s. 230.
- HEIDEKING, Jürgen, Christof MAUCH a Jana KVĚŠKOVÁ (překl.). *Dějiny USA*. Praha: Grada Publishing, 2012.
- HERDER, Ronald (ed.). *1000 Keyboard Ideas: From editors of Sheet Musical Magazine: Keyboard Classic Magazine & Piano Stylist*. New York: Ekay Music, 1999.
- HONOLKA, Kurt a Anne WYBURD (překl.). *Dvořák*. London: Haus Publishing, 2004.

- HOWARD, John Tasker. *Our American Music: Three Hundred Years of It*. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1946.
- HOWAT, Roy. *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*. New Haven and London: Yale University Press, 2009.
- JABLONSKI, Edward. *Gershwin Remembered*. London: Faber and Faber, 1992.
- JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: Státní hudební nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.
- KENDALL, Alan. *George Gershwin - A Biography*. London: Harrap, 1987.
- KOEHLER, Elisa. *A Dictionary for the Modern Trumpet Player*. London: Rowman & Littlefield, 2015.
- KUHN, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 1970, second edition.
- LAWN, Richard J. *Experiencing Jazz: Second Edition*. New York: Taylor & Francis, 2013.
- MOORTELE, Steven Vande. *Two-Dimensional Sonata Form*. Leuven: Leuven University Press, 2009.
- NEWMAN, William S. *The Sonata Since Beethoven*. New York: W. W. Norton, 1983.
- OJA, Carol J. *Making Music Modern: New York in the 1920s*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- ORLOVOVÁ, Jelena Michajlovna a Juraj Šebesta (překl.). *Kapitoly z dejin ruskej hudby*. Bratislava: Opus, 1982.
- PASI, Mario a Alena HARTMANOVÁ (překl.). *George Gershwin*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1958.
- POLLACK, Howard. *George Gershwin: His Life and Work*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- POLÍVKA, Vladimír. *Hudební Amerika*. Praha: Za svobodu, 1949.
- POWELL, Jonathan a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 21. New York: Oxford University Press, 2001.
- ROEDER, Michael Thomas. *Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 4: Das Konzert*. Laaber: Laaber-Verlag, 2000.
- ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk: Naslouchání dvacátému století*. Praha: Argo/Dokořán, 2011.
- RUSS, Michael a MAWER, Deborah (ed.). *The Cambridge Companion to Ravel*. New York: Cambridge University Press, 2000.
- ŘEŘICOVÁ, Dana. *Klavírní koncert F dur G. Gershwina*. Brno, 2012. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně. Vedoucí práce Jaroslav Šťastný.

- SARGEANT, Winthrop. *Jazz: Hot and Hybrid*. New York: Arrow, 1938.
- SCHEBERA, Jürgen a Zlata KUFNEROVÁ (překl.). *George Gershwin: Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*. Jinočany: H & H, 2000.
- SCHMIDT, Christian Martin a DEVESON, Richard (překl.). *Concerto in F, Vorwort*. Ernst Eulenburg Ltd., 1987.
- SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice – Praha: JC-Audio, 2013.
- WILLIAMS, Martin. *Jazz in Its Time*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1989.
- WYATT, Robert a John Andrew JOHNSON. *George Gershwin Reader*. NC USA: Oxford University Press, 2004.
- YURICHKO, Bob. *A Short History of Jazz*. Chicago: Burnham, Inc., Publishers, 1993.

Slovníková hesla

- ANDERSON, Lois Ann a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, sv. 3. London: Macmillan Publishers Limited. 1984.
- BLADES, James a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, sv. 3. New York: Macmillan Press Limited, 1984.
- BORDMAN, Gerald, Thomas S. HISCHAK a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 9. New York: Oxford University Press, 2001.
- CRAWFORD, Richard, Wayne J. SCHNEIDER, Norbert CARNOVALE a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 9. New York: Oxford University Press, 2001.
- DURIC-KLAJN Stana a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, sv. 20. New York: Oxford University Press, 2001.
- FLAMM, Christoph a Ludwig FINSCHER (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil 13*, neue bearbeitet Ausgabe. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, 2005.
- GIESELER, Walter a Ludwig FINSCHER (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 4*. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag. 1996.
- GILLIES Malcolm a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 2. New York: Oxford University Press, 2001.
- HOPKINS, G. W. a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 15. London: MacMillan Publishers, 1980.

- HORTON, John, GRINDE Nils a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 10. New York: Oxford University Press, 2001.
- KABISCH, Thomas a Ludwig FINSCHER (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Personenteil 13*, neue bearbeitet Ausgabe. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, 2002.
- KARTOMI, Margaret J. a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 12. New York: Oxford University Press. 2001.
- KNAUER, Wolfram a Ludwig FINSCHER (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 4*. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, 1996.
- LARKIN, Colin (ed.). *The Encyclopedia of Popular Music, 4th edition*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK, Igor WASSERBERGER. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část jmenná - světová scéna*. Praha: Editio Supraphon, 1986.
- NORRIS, Georffrey a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 15. London: MacMillan Publishers, 1980.
- PIERSON, Thomas C. a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 5. New York: Oxford University Press, 2001.
- POLLACK, Howard a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 6. New York: Oxford University Press, 2001.
- REESE, Gustav; RENTON, Barbara A. a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 12. New York: Oxford University Press, 2001.
- SCHERLIES, Volker a Ludwig FINSCHER (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 5*. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, 1996.
- SCHUBERT, Gisela a Ludwig FINSCHER (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil 7*, neue bearbeitet Ausgabe. Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, 2002.
- SCHWARTZ, Charles a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 9. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- WATANABE, Ruth a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 21. New York: Oxford University Press, 2001.
- WILEY, Rolland John a Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 25. New York: Oxford University Press, 2001.

PRAMENY

BUCHANAN, Charles L. *Gershwin and Musical Snobbery*. In: *Outlook*, 2. 2. 1927.

Discography of American Historical Recordings, s.v. "George Gershwin (composer)," accessed March 14, 2015.

George and Ira Gershwin Collection, Music Division, Library of Congress, Washington D. C.

GERSHWIN, George a Frank Campbell- WATSON (ed.). *Concerto in F: For Piano and Orchestra*. New York, 1942.

RACHMANINOV, Sergej a Carl FISHER (ed.). *4. koncert pro klavír a orchestr, op. 40*. New York, 1936: Carl Fisher, Inc., Cooper Square, 193.

RAVEL, Maurice a Marguerite LONG (ed.). *Concerto pour Piano et Orchestre, op. 88*. Paris, 1932: Durand & Cie, Rue Vernet 21.

Reviews of the *Concerto in F* in the *New York Evening Journal and Sun* (obojí 4. 12. 1925); Morton Gould, liner notes to the Gershwin's *Concerto In F*.

SANDOW, Hyman. *Musical America: Gershwin to Write New Rhapsody*. 18. 2. 1928.

Symphony Society Bulletin. New York, 2. 12. 1925, Vol. XIX, No. 6.

The Etude: Presser's Musical Magazine. Theodore Presser, 1919, (October).

The Musician, February 1925.

INTERNETOVÉ ZDROJE

Discography of American Historical Recordings, s.v. "George Gershwin (composer)," accessed March 14, 2015, Online přístup:

http://adp.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/41304/Gershwin_George_composer.

Discovering Music Archives: Online přístup: <http://www.dismarc.org/>

George and Ira Gershwin Collection, Music Division, Library of Congress, Washington D. C. Online přístup: <http://rs5.loc.gov/service/music/eadxmlmusic/eadpdfmusic/2010/mu010014.pdf>

GERSHWIN George a Frank Cambell- Watson (ed.). *Concerto in F: For Piano and Orchestra*. New York, 1942, Online přístup:

<http://archives.nyphil.org/index.php/artifact/b996928a-9640-452b-be50-d572e30e7673/fullview#page/6/mode/2up>

Model OSN - XV. ročník (2009/2010): Integrace sociálně znevýhodněných a vyloučených skupin, s. 5, Online přístup:

http://www.studentsummit.cz/data/1265934406573BGR_ECOSOC_Integrace.pdf

Symphony Society Bulletin. New York, 2. 12. 1925, Vol. XIX, No. 6, Online přístup:

<http://archives.nyphil.org/index.php/artifact/4db1c53a-9742-4bdb-98c5-1b6e51f4d18d/fullview#page/1/mode/2up>

The Red Hot Jazz Archive, Online přístup: <http://www.redhotjazz.com/>